

55<sup>e</sup> Année. 674<sup>e</sup> Livraison.

4<sup>e</sup> Période. Tome X.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement



## SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AOUT 1913

---

- I. — LES INFLUENCES DE LA PEINTURE ANGLAISE SUR LE PORTRAIT EN FRANCE (1750-1850), par M. Prosper Dorbec.
- II. — DE LA PEINTURE SAVOYARDE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE ET PLUS SPÉCIALEMENT DES FRESQUES D'ABONDANCE, par M. C. de Mandach.
- III. — MAURICE BOUTET DE MONVEL, par M. J.-L. Vaudoyer.
- IV. — L'ART RUSTIQUE EN ALSACE, par M. Emile Hinzelin.
- V. — HENRI PAILLARD, par M. Gustave Kahn.
- VI. — BIBLIOGRAPHIE : Dessins inédits de Rembrandt au Musée de Budapest (G. von Térey), par M. S. ; — Eglises de chez nous (E. Moreau-Nélaton), par M. R. M.

### Trois gravures hors texte :

*Portrait de Mme de Mirbel*, par Champmartin (Musée de Versailles) : phototypie Marotte.

*Une rue à Sienne*, eau-forte originale de Henri Paillard.

*Lieven Coppenot*, dessin à la plume par Rembrandt (Musée de Budapest) : phototypie Marotte.

### 40 illustrations dans le texte.

---

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

### PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE,	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

### ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

### LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

### ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL  
CH. EGGIMANN SUCC<sup>r</sup>

106, B<sup>4</sup> S-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N<sup>o</sup> 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER  
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



# LES INFLUENCES DE LA PEINTURE ANGLAISE

## SUR LE PORTRAIT EN FRANCE

(1750-1850)



PORTRAIT DE MISS BRUSBY  
PAR PIERRE-ÉTIENNE FALCONET  
GRAVURE DE VALENTIN GREEN

Le XVIII<sup>e</sup> siècle a été la période d'initiation française au génie britannique. Un des promoteurs de cette initiation fut Voltaire, l'intelligence pourtant la plus éloignée du naturel saxon, mais qui était à l'affût de tant de choses. Presque en même temps que lui, Montesquieu séjournait à Londres, y étudiant les institutions politiques. A Paris, l'Anglais était accueilli dans la société, Bolingbroke chez M<sup>me</sup> de Tencin, l'évêque Atterbury chez le président Hénault, lady Hervey chez la duchesse de Montmorency. On sait de quel sentiment touchant la fantaisie de l'esprit

se trouva mêlée dans le roman d'Horace Walpole et de M<sup>me</sup> Du Defand. Mais le propre de ces étrangers, en guerre contre les préjugés de leur pays, était surtout d'amuser par l'indépendance, l'excentricité de leurs principes. Aucun ne fut plus fêté, plus adulé que David Hume, dans le temps où il était à Paris secrétaire d'ambassade.

Cependant la mode du « thé à l'anglaise » s'était introduite dans les salons. Dans nos pares on faisait succéder aux lois de nette ordonnance établies par Le Nôtre l'imprévu des sinuosités cher au caprice insulaire. On dévorait les romans de Richardson. De plus en

plus l'esprit français s'habituaît à interroger, à préconiser le goût et les usages d'outre-Manche. Shakespeare pourrait être traduit dans notre idiome et même se jouer presque ouvertement sur la scène française. Les monotones songeries de Young elles-mêmes trouveraient un traducteur et des lecteurs, en attendant que les poèmes gaéliques du faux Ossian transportassent les imaginations en préparant l'avènement du romantisme. Enfin, le siècle s'achevant, ce goût pour nos voisins devait, par l'adoption de leur costume, prendre sa marque la plus manifeste et provoquer les satires contre l'« anglomanie ».

Cependant, tandis que, vers 1750, les Anglais commençaient à se trouver en possession d'une école de portrait vraiment nationale, en France nous ne pensions pas avoir rien à désirer de plus parfait que les œuvres réalisées dans le même genre par nos compatriotes. Tout récemment ne venions-nous pas de triompher là-bas par le talent de J.-B. Vanloo auquel avait fait fête, durant près de quatre années<sup>1</sup>, l'aristocratie londonienne? On pouvait rappeler l'époque où le somptueux Largillière s'était vu si goûté à la cour de Jacques II; la jalousie hostile des artistes locaux l'avait obligé de faire retraite et de regagner le continent. On aurait pu citer Jean Raoux, dont l'art men-songer et charmant avait été à Londres, aux environs de 1720, recueillir de flatteuses commandes, et aussi Philippe Mercier, ce disciple de Watteau qui, si le maître à la même époque ne fit pas longue apparition dans les brouillards de la Tamise, y accomplit, lui, presque toute sa carrière, multipliant les petites toiles dans le goût de son éducateur. Il eût été loisible, enfin, de faire allusion à quelques figurations d'hôtes anglais à Paris, qui, exposées depuis au jugement de la société britannique, avaient dû entretenir le goût de celle-ci pour la peinture de notre pays : ainsi, sans parler des portraits des ambassadeurs, telle effigie de jeune insulaire comme celle du fils de lord Holland, due au pinceau de François-Hubert Drouais, et à laquelle les critiques du Salon en 1765 — Grimm le premier — ne marchandèrent pas les éloges... Mais, à mesure que la nouvelle école d'outre-Manche affirmait davantage ses traits particuliers, nous avions moins de chance d'être appréciés là-bas. Le portraitiste attitré dans la famille des Vanloo, Louis-Michel, se trouva fort déçu quand, sur la foi des succès remportés par son père une vingtaine d'années auparavant, il alla à son tour tenter fortune chez nos voisins.

Il fallait que leur conception nouvelle du portrait fût bien en

1. De 1738 à 1742.



contradiction avec nos habitudes et notre sentiment pour rencontrer chez nous de l'indifférence, alors qu'en d'autres matières ils commençaient à nous inspirer de la curiosité et même l'idée de les imiter.

Un aperçu de l'opinion générale que pouvait provoquer en France, au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, le portrait britannique, est fourni par un opuscule sur l'*État des arts en Angleterre* écrit justement vers cette époque par un peintre en émail du nom d'André Rouquet<sup>1</sup>. Cet habile artiste, d'origine genevoise, revenait d'un séjour à Londres qui avait duré près de trente ans. Sa relation est tout à fait propre à mettre en opposition les conditions respectives du portrait dans les deux pays. Et d'abord les différences éclatent par les types de beauté qu'on y affectionnait. Tandis qu'« un visage plus ovale que rond, des yeux moins vifs que touchants, une bouche gracieuse sans sourire, d'un tour même un peu boudeur, des cheveux qui, toujours sans poudre, puissent par leur couleur faire les effets variés auxquels la nature les avait destinés... », caractérisent, au sentiment d'André Rouquet, la beauté britannique, en France, où l'on est en plein règne de Louis XV, le chignon plat, poudré, réduit les visages aux proportions du minois, qu'anime le vermillon, qu'avive encore la mouche, et qui par ces artifices veut offrir les dehors de l'esprit constamment en éveil. — Autre contraste. Le portrait outre-Manche oublie le flegme coutumier, prend des accents passionnés, tend aussi vers la figuration en mouvement. Or à l'observation raisonneuse, un peu sèche, appliquée par un La Tour au dépouillement d'une physionomie, convenait au contraire la fixité de l'attitude, comme si le modèle était placé sur la sellette. Cette condition paraissait indispensable à un artiste comme Rouquet, imbu des principes de son temps ; il trouvait que « le portrait, étant une représentation immobile, sera toujours moins parfait à mesure que son objet sera plus en mouvement ». Ces divergences, du reste, s'atténuent quand, sous Louis XVI, le goût pour les attitudes et les visages attendris vient quelque peu détourner de la nette investigation. Attendons, en effet que Rousseau ait, en ensorcelant ses lectrices, réveillé leurs sentimentalités d'épouses et de mères : bien des signes de sensibilité affectés par l'expression dans les effigies voisines se rencontreront dans les nôtres, où le cœur désormais voudra parler davantage.

Mais il est, par exemple, chez nos voisins une particularité dans le mode d'exécution qu'un Français n'aurait pu se résoudre à

1. Paris, 1755, in-12.



admettre : c'était ce goût des sacrifices qu'il ne pouvait attribuer qu'à la négligence. Un modeste et consciencieux praticien comme Rouquet voyait dans la latitude prise parfois « de ne pas couvrir la toile là où sa teinte pouvait servir » l'héritage déplorable du trop fécond Kneller, que son immense vogue parmi les Anglais avait pu seule, selon lui, amener à ces escamotages. On restera longtemps chez nous avant de se rendre entièrement aux séductions de ces partis pris et de se hasarder, surtout en matière de portrait, hors de la tradition du moyen éclat et de la mesure parfaite en toutes choses. Fragonard, malgré tout son succès, ne faisait point figure de grand maître à son époque. Une preuve, toutefois, du prestige conquis chez nous par l'art de nos voisins à dater du milieu du règne de Louis XVI, c'est qu'il arrive désormais à plus d'une brochure sur les expositions (*Les Peintres volants*, 1783 ; *Le Peintre anglais au Salon*, 1785 ; *L'Ami des artistes, Rubens au Salon*, 1787 ; .. ) de supposer des entretiens avec un Anglais comparant la manière de peindre en France, à celle qui est pratiquée dans son pays.

\*  
\* \* \*

Qu'advint-il des premiers qui eurent occasion d'entrer en contact direct avec la récente école britannique ?

Quand on connaît l'indépendance de Falconet vis-à-vis de l'enseignement de l'Académie, les restrictions hardies, par exemple, qu'il proposait dans le culte de l'art antique, ses préférences confessées pour l'art moderne, on n'est pas étonné que le premier essai d'acclimation en France de la manière anglaise se soit opéré par son entremise. Les plus cordiaux rapports s'étaient formés entre lui et sir Joshua Reynolds ; l'un et l'autre possédaient dans leur logis des témoignages réciproques de leur talent. Pierre-Étienne Falconet, le fils du statuaire, dont il devait épouser la brillante élève, M<sup>lle</sup> Collot, dut à cette amitié de son père et de Reynolds de s'être vu confié à l'enseignement du peintre britannique. Mais, après son retour en France, — est-ce parce que les qualités d'exécution qu'il rapportait étaient précisément les moins faites pour être comprises ? — établi en plein Paris, il n'arriva pas à s'imposer et même ne paraît guère dans son pays avoir été mis à contribution en dehors du cercle de sa famille. C'est du moins dans ces seules conditions qu'il se fait apprécier au musée de Nancy, unique, je crois, en France à posséder de ses



œuvres. — Nancy fut, en effet, la ville où sa femme et peut-être lui-même vinrent terminer leurs jours<sup>1</sup>.

Une facture offrant quelque tendance commune avec celle des Anglais ne fut-elle pas aussi un obstacle à l'entière faveur de Perronneau, auquel on préférerait La Tour à cause de sa solide précision ? Edmond de Goncourt, dans la *Maison d'un artiste*<sup>2</sup>, dit qu'il était frappé par la ressemblance avec les Reynolds du portrait de Perronneau représentant le comte Goyon de Vaudurant. Mais aucune preuve n'est encore venue établir que ce coloriste raffiné ait, au cours de sa nomade existence, franchi une seule fois le détroit.

Un des plus attrayants portraitistes de la génération suivante, Antoine Vestier, eut l'occasion d'étudier les œuvres d'outre-Manche. Avant de hasarder, aux environs de 1780-82, des preuves de savoir-faire aux expositions parisiennes<sup>3</sup>, il avait accompli un voyage en Angleterre — une miniature de lui, datée de Londres 1776, nous le certifie<sup>4</sup> — et contracté là amitié avec un confrère indigène, du nom de William Peters<sup>5</sup>. S'il laisse soupçonner parfois des réminiscences britanniques, c'est dans le goût de l'arrangement qu'il apporte aux scènes familiales, — qu'un frais baby, par exemple, chevauche sur un chien, comme dans le portrait de sa femme conservé au musée du Louvre, ou que des enfants se suspendent à leur mère, comme en un charmant tableau du Musée des Arts décoratifs, tout à fait ordonné selon la manière de Reynolds (legs Grandjean).

Du reste, de semblables emprunts ne devaient pas lui être particuliers. Les gravures d'après les portraitistes anglais pénétraient dans nos ateliers, et Boucher, comme il apparut à une vente de son cabinet, en possédait pour son compte un certain nombre d'après Gainsborough<sup>6</sup>. Plus d'une fois les Roslin, Vigée-Lebrun ou Labille-

1. Cf. Cournault, *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. II, p. 142-144. En dehors des portraits du musée de Nancy (le sien et celui de sa femme) on peut mentionner de lui : *Lady Nuncham* (1769), *Mistress Green jouant avec son enfant* (1770), *Miss Brusby tenant un lapin* (que nous reproduisons), *Peter Wild Boyd*, œuvres gravées par Valentin Green ; *Miss Thelusson*, gravée par Wattson ; *Silène ivre*, gravé par Jean Ouvrier.

2. 1881, t. I, p. 135-136.

3. Aux Salons de la Correspondance.

4. Signalée par H. Bouchot dans ses *Miniaturistes français*, p. 84.

5. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, article de M. Sée de Saint-Hilaire.

6. *François Boucher*, par André Michel (collection des *Artistes célèbres*), p. 101.

— *L'Espion des peintres de l'Académie royale* (1785) se déclare « fatigué des louanges exagérées qu'une foule d'estampes anglaises, exposées dans les boutiques des galeries du Palais Royal, suggère à quelques enthousiastes... »



Guyard ont dû tirer de ces modèles d'alertes inspirations. On s'en tenait toujours néanmoins à leur sentiment général ; leur coloris savoureux demeurait fruit défendu.

Nos ateliers purent même recevoir sous Louis XVI la visite de portraitistes insulaires. Paris, vers 1780-82, hospitalisait William Peters, qui y avait retrouvé la compagnie de Vestier. Allan Ramsay y vint mourir ; à vrai dire, comme son image de la reine d'Angleterre, au Louvre, suffit à le prouver, son talent ne pouvait apparaître qu'un écho de notre propre peinture, un écho de l'art de Vanloo.

Il est un endroit de la ville où l'accueil était assuré à la peinture d'outre-Manche ; c'était au palais d'Orléans. On sait quelle fut la passion du duc de Chartres (le futur Philippe-Égalité) pour les goûts et les usages anglais, pour les jockeys, les courses de chevaux. Il n'avait naturellement pas manqué de posséder sa propre image des pinceaux de Joshua Reynolds. Il s'y était fait représenter dans le costume de colonel général des hussards, cet emploi créé spécialement pour lui en compensation des fonctions maritimes que les circonstances avaient obligé de lui retirer. La chaleureuse et fière peinture dut exciter la curiosité des artistes parisiens, et Pahin de la Blancherie, toujours à la piste, pour ses « exhibitions » cosmopolites de la Correspondance, d'intéressantes pièces étrangères, s'empressa d'offrir au tableau une place d'honneur dans ses salons de la rue Saint-André-des-Arts<sup>1</sup>. Lorsque Richard Cosway vint à Paris, on voulut avoir de lui de ces petits portraits fashionables qui étaient assez particuliers à son talent, et la duchesse d'Orléans fut un de ses principaux modèles. Georges Romney se trouvait à son tour dans nos murs en 1790, au plus fort de la popularité de Philippe-Égalité ; il fut attiré dans la société élégante de M<sup>me</sup> de Genlis, la gouvernante des enfants d'Orléans, où l'on ne dut pas oublier de mettre à contribution son pinceau<sup>2</sup>. Un peintre français fréquentant ce milieu finissait par être gagné par le goût qu'il y voyait régner ; ce fut le cas d'un ci-devant membre de l'Académie royale, du nom de Jean-Antoine Giroust, dans une toile exposée au Salon de 1791 ; M<sup>me</sup> de Sil-

1. Voir *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, 1782.

2. Cf. Sidney Lee, *Dictionary of national biography*. Romney devait reproduire un jour les traits de la brillante éducatrice. « Deux années après, » nous apprend encore ce dictionnaire « quand M<sup>me</sup> de Genlis vint à Londres avec M<sup>lle</sup> d'Orléans et Pamela [plus tard lady Edward Fitzgerald], Romney commença pour elle, en marque de reconnaissance pour sa bonne réception à Paris, deux portraits de Pamela... M. L. Bischoffsheim est le propriétaire actuel de l'une de ces deux peintures, très piquante étude de jeune fille aux yeux noirs. »



lery (de Genlis) y était représentée donnant une leçon de harpe à M<sup>lle</sup> d'Orléans, en présence de Paméla, sa fille d'adoption, qui les écoutait en feuilletant un cahier de musique. Le tableau est aujour-



M<sup>lle</sup> D'ORLÉANS RECEVANT UNE LEÇON DE HARPE DE M<sup>me</sup> DE GENLIS  
COPIE DE MAUZAISSE D'APRÈS ANTOINE GIROUST  
(Musée de Versailles.)

d'hui perdu, mais une copie conservée au château de Versailles en atteste curieusement l'esprit bien britannique<sup>1</sup>. Quel artiste, mis en

1. L'intérêt de cette peinture m'a été signalé par M. Gaston Brière, professeur à l'École du Louvre. Une note du *Journal de Paris* du 29 septembre 1791



présence d'un morceau de l'école voisine, aurait pu se défendre de céder un moment à son attrait?

Une preuve bien caractéristique de cette force de séduction est fournie dès cette époque par le cas de l'émigré Pierre Danloux. Il se trouva là-bas au milieu d'une école parvenue à son plein épanouissement. Les modèles qu'elle lui proposait à suivre exercèrent sur sa vision un véritable sortilège; il ne fit pas longue résistance et laissa peu à peu se modifier son coloris, qui gagna en plénitude et se nuança et s'attendrit. Mais ce n'était pas sans se mettre en garde des « sacrifices » et de l'escamotage, comme s'il avait au fond de lui-même le sentiment de s'égarer et de se corrompre. Notant au jour le jour ses impressions<sup>1</sup>, rarement il manquait, au sujet des artistes locaux, de formuler quelques critiques comme pour se prouver à soi-même qu'il n'était pas la dupe de ses admirations. Aussi lui suffit-il, au début du Consulat, de se retrouver sur le continent pour oublier le charme britannique et devant le rigorisme davidien faire tout de suite amende honorable.

M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun parut lui succéder dans la faveur de la société londonienne. Mais elle se roidit contre les séductions de la libre facture indigène. Qu'il s'agisse de confronter les mérites des deux écoles, il faut voir comme elle tient bon pour les « étoffes, velours, coussins parlants » de sa « boutique » que lui jette au visage la critique jalouse des rivaux insulaires.

De longues années encore on demeurera volontairement éloigné d'une école dont les audaces troublent et semblent porter la marque de la plus extrême décadence.

Quelque chose cependant de cette école ne s'était-il pas insinué dans la vision d'un disciple de David, dans la vision de François Gérard<sup>2</sup>? Déjà, sous le Directoire, quand il eut à peindre l'orfèvre

raconte que les visiteurs du Salon se pressaient, curieux, devant l'œuvre de Giroust; tout à coup on s'écarte, on se détourne du tableau: « C'est M<sup>me</sup> de Silvery elle-même, escortée de ses deux élèves qui viennent voir leurs portraits; on ne s'occupe plus que des modèles; elles avaient sur la tête le bonnet de la Liberté! »

1. Voir R. Portalis, *Pierre Danloux, peintre de portraits, et son journal durant l'émigration*, 1911, in-4.

2. David lui-même, qui, en matière de portrait, faisait volontiers abstraction de la rigidité de ses principes, avait dû se souvenir de quelque composition anglaise quand il avait évoqué le ménage Lavoisier dans les entretiens du chez soi. Après le traité d'Amiens, il était entré en relations avec la personne même d'artistes britanniques; des visites, notamment, que lui avait faites Maria Cosway il était résulté entre eux des rapports de confraternité dont les termes



Auguste en compagnie des siens autour de la lampe domestique, il fut vivement intéressé par cette famille qui, nous apprend Ch. Lenormant, « dans sa passion pour tout ce qui venait d'Angleterre, en avait adopté l'habillement, qu'elle portait avec une élégance exemplaire » ; il avait trouvé là l'occasion d'étudier à sa source et, pour ainsi dire, dans son génie le costume moderne. Mais quand à la ténacité, au sang-froid d'observation qui caractérisèrent ses premiers portraits il fit succéder la simple évocation de la silhouette vivante dans une mise en scène appropriée, c'est alors que les modèles anglais, par leur élégance alerte, durent lui être d'un précieux secours pour ses figurations féminines. Cet art facile répondait si bien à l'affluence des commandes ! Ce n'étaient plus qu'apparitions rapides traversant un parc, gravissant, descendant des degrés, franchissant une porte, et dont la grâce mélancolique, mi-souriante, se rapprochait beaucoup du goût de nos voisins. Aussi, lorsque la Restauration amènera dans l'atelier de Gérard les clientes anglaises (quelques ladies figurent parmi les modèles de ses derniers portraits), elles trouveront chez l'artiste français un œil tout disposé à les envisager au gré de leurs préférences natives. Elles auront néanmoins sujet de regretter que, sur ces toiles, tout soit uniformément transcrit et que rien n'y vibre ; la nature évoquée autour d'elles reste fixe, dénuée d'intérêt, au lieu que, dans les tableaux de leurs peintres, elles se sentaient, au contraire, tout enveloppées, confondues dans ses harmonies.

Il arriva qu'un jour les séductions du coloris britannique trouvèrent un ardent apologiste dans l'atelier de Gérard. Un de ses collaborateurs, son condisciple autrefois chez David, Barbier-Walbonne, ayant été en 1822 faire un séjour à Londres, lui adressa de là-bas ces lignes qui dénotent, en dépit de leurs réserves, un esprit de nouveau ébranlé, subjugué :

« La première fois que j'ai été voir leur exhibition, j'ai été frappé de leur peinture. Leurs portraits ont des reliefs que nous sommes loin d'atteindre. Il y a des portraits de Lawrence, de Philipps, etc., qui ont l'air de faire partie du public qui les regarde... Lorsqu'on voit de près leurs tableaux, on y trouve de l'exaltation sans vérité dans la couleur, mais l'ensemble est toujours gracieux et aisé. Malgré tous leurs défauts leurs tableaux écraseraient les nôtres... La peinture de notre école paraît pédante et terne à côté de la leur... Dans leurs por-

amicaux nous ont été révélés par une lettre qu'il lui adressa. Cette lettre a été reproduite par la *Gazette*, 1859, t. I, p. 297-298.



traits tout est sacrifié à la tête, et je suis forcé de trouver qu'ils ont raison... »

Le ton révèle celui qui ne croit émettre rien de subversif et sait qu'il s'adresse à un demi-converti. Gérard, pourtant, malgré toutes les sollicitations dont il fut l'objet de la part de nombreux amis et admirateurs londoniens, ne put jamais se décider à quitter le continent.

On les compte, les portraitistes qui, de tout l'Empire et jusqu'à ce voyage du collaborateur de Gérard, eurent occasion ou même souci de prendre contact avec les confrères britanniques. Il faut faire état de miniaturistes comme Villiers Huet qui là-bas était un peu devenu le peintre du comte de Provence<sup>1</sup>, ou comme J.-S. Rochard, élève de Léonor Mérimée, qui, établi aussi à Londres, se proclamait dans ses lettres au père de l'auteur de *Colomba* le disciple émerveillé de Reynolds et de Lawrence<sup>2</sup>. On peut se demander encore ce qu'il en fut de Mathieu Cochereau, ce jeune artiste fauché dans les premières joies du succès ; il était surtout peintre de portraits, habile à figurer ses confrères dans leurs ateliers ; il partit, vers 1816, recueillir pour un panorama une vue de Westminster : quel talent rénové de portraitiste avait-il rapporté pour qu'un témoin de ses dernières productions ait pu avancer qu'elles annonçaient chez leur auteur un coloris destiné à révolutionner la peinture de son temps<sup>3</sup> ? Sous quelle influence aussi a été exécutée cette image d'un peintre dans son atelier, entrée il y a quelques années au Louvre, qu'on attribue à Géricault et qu'on croit être Géricault ? Celui-ci la peignit-il à son retour de Londres, en 1822, tout frémissant encore de cet enthousiasme qu'il avait, de là-bas et sur-le-champ même, confié par missive à son ami Horace Vernet ?

Sous la leçon de quels modèles britanniques Gros acquérait-il la science de ces vibrants frottis dont témoignent plusieurs de ses esquisses, et ce « montant » de la couleur qui, sur le portrait de Fournier-Sarlovèze au Louvre, ajoute encore en quelque sorte à la franchise guerrière du héros ?

Dès 1819 Ary Scheffer avait produit un portrait dont l'aspect

1. Le Salon de 1802 exposait de lui, sous l'indication de « Huet Villiers, à Londres » les portraits du duc et de la duchesse d'York.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, et 1892, t. I : article de Charles Ephrussi sur *Simon-Jacques Rochard, 1788-1872*.

3. Cf. extrait de la *Biographie des hommes illustres de l'Orléanais*, rédigé par M. Marescal, ami de Cochereau, p. 57.

devait un jour donner l'illusion au critique Burty d'un « pastiche de l'école anglaise<sup>1</sup> ».

N'oublions pas qu'en 1815 il y avait à Paris affluence d'artistes



PORTRAIT DU DUC D'ANGOULÊME, PAR LAWRENCE  
LITHOGRAPHIE DE BELLIARD

d'outre-mer, parmi lesquels nous pouvons relever un certain nombre de portraitistes : Samuel Lane, Guillaume Beechey, Georges Daw, Philipps, Hayter, Lawrence (dont c'était dans nos murs la première

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. I, article de Philippe Burty sur Ary Scheffer.



apparition), et le miniaturiste Andrew Robertson, au journal de qui<sup>1</sup> nous empruntons ces noms. Sans doute les ateliers réputés avaient dû recevoir leur visite ; Robertson, pour sa part, n'en avait oublié aucun ; il s'était rendu chez David, Gérard, Gros, Guérin, Girodet, Robert Lefèvre, chez le paysagiste Bidault, et, parmi ses émules dans l'art de la miniature, n'avait pas négligé Saint, Aubry et Augustin.

\*  
\* \*

Quand, au Salon de 1824, à la fameuse participation des paysagistes d'outre-Manche on vit se joindre deux peintures de sir Thomas Lawrence, ces œuvres étaient donc assurées de captiver aussi l'attention des artistes français. Il s'agissait, sans que Lawrence à cette occasion se trouvât déjà à Paris, d'un portrait d'homme proposé là, presque avec timidité, au sentiment des visiteurs porisiens, et auquel vint ensuite s'ajouter un spécimen de figuration féminine.

Dans une galerie où se trouve un portrait peint par Lawrence « l'œil est forcé de le chercher, de venir à lui », déclarait Eugène Delacroix, dont l'enthousiasme se portait jusqu'à ces termes : la toile « vous enferme dans un cercle magique pour forcer votre attention et la concentrer tout entière sur l'objet principal, la figure, dont les yeux semblent vous suivre et vous communiquer une émotion véritable ». On fut donc attiré vers cette image d'homme, offerte jusqu'à mi-corps, où se reconnaissaient les traits du duc de Richelieu, mort depuis deux ans. Le portrait remontait sans doute à 1818, où son auteur l'avait dû peindre à Aix-la-Chapelle, en même temps que ceux des hauts participants du célèbre Congrès. Le duc était évoqué portant la plaque de l'ordre du Saint-Esprit auquel Louis XVIII, à cette occasion, avait promu son futur ministre. La distinction élevée de la tête à demi détournée, d'un air et d'une pose habituels aux portraits du peintre britannique, devait contribuer assez à rappeler le seigneur de race, dédaigneux de tout bas calcul, répugnant à certaines promiscuités, dont le premier geste, à son arrivée au pouvoir, avait été de s'écarter de Fouché. Mais il ne fallait pas chercher en tout la ressemblance ; le peintre avait suivi son instinct coloriste, « Je me souviens du portrait du duc de Richelieu. Dans ce portrait on voyait une carnation fraîche et à teintes bleuâtres... Or le duc avait la peau basanée et on n'y apercevait pas la plus petite teinte de gris » : telle

1. *Letters and papers of Andrew Robertson*, edited by Emily Robertson, London, 1897, in-4.

est l'impression qu'en avait gardée le père de Prosper Mérimée, dont nous avons eu lieu de signaler la correspondance amicale avec un miniaturiste français établi à Londres. Du reste le public se sentit, en général, déconcerté par la libre facture du tableau, et ce ne fut pas sans étonnement qu'il apprit, durant l'été de l'année suivante, en



PORTRAIT DE LA DUCHESSE DE BERRY, PAR LAWRENCE

lisant dans le journal la chronique de Saint-Cloud, que Charles X accordait à l'Anglais des séances pour son portrait et qu'il venait de lui décerner la croix de la Légion d'honneur.

Lawrence avait dû, en effet, passer le détroit pour obéir aux ordres de George IV, qui voulait de lui une image officielle du nouveau roi de France.



Cette grande peinture, dressant la silhouette de Charles X sur la terrasse et devant les architectures du château, ne semble pas avoir provoqué l'enthousiasme de la cour française; quelqu'un en écrivait à Gérard: « Les dames de la duchesse de Berry se montrent furieuses envers M. Lawrence, qui n'a pas fait grâce du mauvais œil. » On n'eut pas le loisir d'examiner longuement le tableau et de le comparer aux interprétations du monarque dues à des artistes nationaux; sans qu'il eût participé à aucune exposition, il s'en alla rejoindre les collections du souverain qui l'avait fait exécuter.

Le peintre fit en même temps le portrait du duc d'Angoulême, mais, transporté à Paris, au palais des Tuileries, le tableau fut lacéré et détruit par la populace aux journées de 1830, quand elle fit irruption dans les appartements royaux<sup>1</sup>.

Il reste l'image de la duchesse de Berry. C'est une des plus séduisantes effigies de la vivante et décidée jeune femme, dont les traits furent tant de fois reproduits par le pinceau. Lawrence, dont le talent, on le pense bien, se trouve sollicité de toutes parts, qui jette sur une toile la ferme esquisse de Gérard conservée à Versailles, qui saisit en quelques coups de crayon provisoires le charmant visage de la belle-fille de Cuvier son ami (M<sup>lle</sup> Duvaucel<sup>2</sup>), et qui a même entrepris un grand portrait de famille (celui de la famille Baring<sup>3</sup>), aurait été rappelé par George IV avant d'avoir eu le temps d'amener l'effigie princière à tout son achèvement. Elle n'en parut pas moins digne d'être produite au jugement du public, et c'est la duchesse elle-même qui, en 1827, tint à la voir figurer au Salon<sup>4</sup>.

C'est alors que le portraitiste envoya d'outre-mer le fameux *Master Lambton*, le fils de lord Durham, qui, dans son petit habit de velours rouge, devait être le pendant de *Master Buttall*, le *Blue Boy* de Gainsborough. Cette figuration de garçonnet, assis et accoudé sur un rocher dans une attitude byronienne, entre un double éclairage de soleil et de clair de lune, par un de ces démentis à la vraisemblance qui plaisaient à la virtuosité du peintre, tourna la tête à tous les visiteurs du Salon. Tout le monde, y compris les plus moroses grammairiens de l'art académique, désarma devant cet enfant, qui cependant

1. Le souvenir de cette œuvre nous est conservé par une belle lithographie de Belliard.

2. Cette esquisse lui servit à peindre à Londres le portrait, qu'il envoya ensuite aux Cuvier (cf. *Mémoires sur le baron Cuvier*, publiés en anglais par Mrs Lee et en français par Théodore Lacordaire, Paris, 1833, in-12, p. 289).

3. Voir la relation de Jal sur le Salon de 1827.

4. *Examen du Salon de 1827*.

n'était pas sans donner prise à la critique. On se hâta toutefois de dire : « M. Lawrence, vous qui déviez si peu de la bonne voie, que de gens vous ferez dévier !<sup>1</sup> » — « Quand même il serait démontré », ripostait Delacroix, « qu'un bon ouvrage peut perdre le goût, il resterait à décider jusqu'à quel point il est convenable de préférer le bon goût aux bons ouvrages<sup>2</sup>. »

Il faut bien le reconnaître, les craintes des hésitants se justifiaient.

La facture du maître anglais parut à quelques-uns ne plus avoir de secrets pour eux quand ils eurent, comme on le disait, peint sur des « ciels de moire », au milieu d'« arbres de mousse », des « draperies de neige, des pantalons de brouillard<sup>3</sup> ». Tantôt, à sa manière, on se contenta d'une forte saillie de la tête au-dessus d'un buste à peine esquissé par de légers frottis ; tantôt l'exécutant, en veine de délicatesse, imita ses gris soyeux, dont il fit courir comme des reflets sur les visages. L'exemple des regards humides, noyés, prêtés par Lawrence aux figures féminines, donna naissance à ces sentimentales grisettes d'Édouard Dubufe, qui furent si répandues par la gravure en manière noire, sous la dénomination *Regrets* ou *Souvenir*. A vrai dire, l'éploré de ces expressions entraînait assez en conformité avec l'état d'âme à la mode, et s'appropriait même tout à fait aux langueurs lamartiniennes.

Lawrence, pour avoir non seulement pris part à nos expositions mais travaillé quelque temps à la Cour, pour avoir été vu à Paris, fut donc le modèle le plus copié. Après sa mort, en 1830, l'aristocratie du Faubourg pensa bien lui avoir trouvé un successeur en Georges Hayter. A peine établi dans nos murs, celui-ci pouvait déjà citer parmi sa clientèle des noms comme ceux du comte de Flahaut, de la comtesse Minto, dont les images figurèrent sans grand succès



POTRAIT DU BARON GÉRARD  
ESQUISSE PAR LAWRENCE  
(Musée de Versailles.)

1. *Revue de Paris*, 1829, t. IV, p. 409.

2. Ch. Lenormant, *Salon de 1831*.



au Salon de 1831<sup>1</sup>. On ne fut pas non plus, soit par les voyages, soit par ce qu'en apprenaient les estampes en circulation, sans se familiariser avec l'art de Gainsborough. Il fut un moment — mettons de 1827 à 1835 — où nos peintres étaient à ce point hantés par la méthode voisine, qu'ils ne pouvaient plus envisager qu'à travers elle les réalités. Decaisne s'entendait reprocher d'avoir converti la Malibran, interprétant Desdémone, en une Malvina ossianique<sup>2</sup>. Il y eut des pasticheurs quasi professionnels comme ce baron Schwiter que nous signale Gustave Planche et qui fut l'ami de Delacroix. L'école anglaise fut la directrice de Champmartin, qui lui dut sa vogue de portraitiste durant surtout les premières années du règne de Louis-Philippe<sup>3</sup>. Elle fut celle de Louis Boulanger, de Jean Gigoux dans la figuration de leurs contemporains. Une effigie d'homme par Jean Court, qui fut très remarquée à la partie rétrospective du Salon d'Automne de 1912<sup>4</sup>, attestait son influence. L'esprit éclectique d'Ary Scheffer revint à elle toutes les fois qu'il en jugea les procédés convenir au caractère du modèle; c'est dans ce goût qu'au sentiment de Philippe Burty<sup>5</sup> il interpréta la duchesse d'Elchingen.

Mais l'artiste sur lequel l'exemple de la figure anglaise eut l'influence la plus capitale est Eugène Delacroix. Il confie quelque part qu'il n'abordait pas le portrait sans une certaine appréhension. En tout cas la conception qu'il s'en faisait était nettement dans les données anglaises, et il trouva en elles la véritable formule du portrait romantique. Il avait rapporté cette formule de son séjour outre Manche en 1825, de ses visites aux ateliers de Lawrence, Wilkie, Etty, Haydon, de ses stations devant les œuvres de Gainsborough, qu'il proclamait « ravissant ». Mais Lawrence surtout exerça

1. Ch. Lenormant, *Salon de 1831*.

2. Ch. Lenormant. Ce portrait a été gravé par Ch. Turner.

3. Portraits de *M<sup>me</sup> de Mirbel*, Salon de 1831 (au musée de Versailles), du *Duc de Crussol*, Salon de 1833. Gustave Planche se souvenait d'avoir vu de lui, à l'exposition de 1831, « une tête d'enfant, d'une transparence délicieuse, comparable aux chefs-d'œuvre de Lawrence ». On vit, il y deux ans, à Bagatelle (à l'occasion d'une exposition organisée par la Société des artistes de Neuilly), quelques morceaux de Champmartin, comme les images de sa femme, de Louis-Philippe (1835), de « Paquita », de M. Raulin..., dénonçant bien l'étude des procédés du maître britannique. Il semble avoir voulu, dans la suite, s'affranchir un peu de cette méthode; ses carnations, comme le lui reprocha G. Planche, tournèrent au « beurré » : on en a la preuve, au Musée Carnavalet, par son portrait d'Eugène Delacroix peint vers 1840; il perdit alors beaucoup de son charme, lequel du reste était surtout un charme d'emprunt.

4. Reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. II, p. 417.

5. Article déjà cité.



Champmartin pinx.

PORTRAIT DE M<sup>ME</sup> DE MIRBEL  
(Musée de Versailles.)





sur lui une sorte de fascination! « Les artistes anciens, disait-il, avaient craint d'animer leurs portraits des mouvements rapides des passions... Lawrence évite la roideur de certains maitres... Ses personnages vivent réellement... Ils pourraient marcher, se mouvoir ».



LA MALIBRAN DANS LE ROLE DE DESDÉMONE, PAR DECAISNE  
GRAVURE DE CHARLES TURNER

Il faisait cette déclaration en 1829, dans son article de la *Revue de Paris* consacré au peintre anglais<sup>1</sup> et qui équivalait à une sorte de manifeste touchant l'art du portrait.

1. A l'occasion du portrait de Pie VII d'après lequel venait d'être publiée une gravure en manière noire de Cousins.



Il fallait que ces idées des temps enthousiastes lui fussent demeurées chères, puisqu'il les exprimait encore en 1858 à Théophile Silvestre, quand déjà l'école de Reynolds et de ses successeurs prenait sa place dans l'histoire<sup>1</sup>. Thoré, en 1861, l'ayant amené, au sujet de Bonington, à reporter sa pensée vers les années des débuts et des luttes, il aurait pu témoigner de la trace profonde laissée en lui par son camarade de jeunesse, en montrant certaine tête de *Femme âgée* qu'il avait exposée à l'un des derniers Salons (1855)<sup>2</sup>, et qui offrait bien de l'analogie avec la *Vieille servante* du peintre anglais, possédée aujourd'hui par le Louvre.

En dépit de cet engouement des ateliers romantiques pour la leçon anglaise, elle est loin d'avoir exercé sur nos peintres de portraits une action aussi importante que sur nos peintres de paysages. Peut-être nos peintres de portraits lui durent-ils, du moment que le costume d'outre-Manche avait été adopté, le talent d'en exprimer un peu mieux l'élégance aisée que n'y avaient réussi leurs prédécesseurs de l'époque impériale, le talent, comme le disait Charles Lenormant, « de mettre un frac sur le dos d'un honnête homme sans lui donner tournure gauche et bourgeoise ». Ils lui durent aussi un sentiment des colorations raffinées qui s'était bien perdu depuis la brillante pléiade des pastellistes du règne de Louis XV, et qui a inspiré, vers 1830, d'agréables effigies de contemporains. Mais la leçon n'a pas eu de portée plus appréciable.

Bien que l'on voie toujours avec plaisir réapparaître le goût anglais dans nos portraits, il connaît trop les faciles moyens de plaire accessibles au pinceau simplement habile; il ne pouvait éclipser notre vieille méthode française et ses procédés d'observation raisonneuse et déductive. La tradition d'un pays n'a-t-elle pas fait l'épreuve de certaines règles appropriées à la représentation des nationaux? Justement, en ces années mêmes où le goût anglais était parvenu chez nous à la pleine faveur et y était imité sans réserve, la discipline ingriste veillait au maintien des antiques principes.

PROSPER DORBEC

1. *Lettres d'Eugène Delacroix* recueillies et publiées par Ph. Burty, 2<sup>e</sup> éd. 1880, t. II, p. 189-194.

2. Reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. II, p. 15.



VUE D'ABONDANCE (HAÛTE-SAVOIE)

## DE LA PEINTURE SAVOYARDE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

ET PLUS SPÉCIALEMENT

DES FRESQUES D'ABONDANCE



LA REINE HIPPOLYTE  
ÉCOLE SAVOYARDE  
XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Château de Manta.)

Au xv<sup>e</sup> siècle, la Savoie prend rang parmi les États souverains ayant non seulement leur indépendance politique, mais aussi leur civilisation intellectuelle et artistique. Après avoir passé les premiers temps de son règne à agrandir ses domaines, Amédée VIII voit ses États élevés au rang de duché par l'empereur Sigismond en 1416. Plus tard, il assume le souverain pontificat sous le nom de Félix V.

Autour de cette puissante personnalité se meut l'histoire de Savoie pendant la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle.

La maison de Savoie choisissait volontiers ses alliances en France. Amédée VI, le comte Vert, avait épousé, en 1355, Bonne de Bourbon ; son fils, Amédée VII, le comte Rouge, avait pris pour femme Bonne de Berry en 1377 ; quant à Amédée VIII, par son mariage avec la



vertueuse Marie de Bourgogne, fille de Philippe le Hardi, il se trouva étroitement apparenté à deux mécènes de l'époque, à Jean de France, duc de Berry, devenu son oncle, et à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, son neveu. Amédée IX (1435-1472) fut marié en 1452 à Yolande de France, fille de Charles VII. Philippe de Savoie (1438-1497) épousa en premières noces Marguerite de Bourbon et, après la mort de celle-ci, Claude de Brosse, fille du duc Jean de Bretagne.

Au moment où Amédée VIII parvenait au faite de sa puissance, les regards de la maison de Savoie se tournèrent vers l'Orient. Le fils d'Amédée, Louis de Savoie, joignit, par son alliance avec la prodigue Anne de Chypre, le nom des Lusignan à celui de ses pères.

Quant aux femmes, elles furent destinées plus d'une fois à resserrer les liens de la Savoie avec le duché de Milan : Blanche de Savoie, fille du comte Vert, fut mariée à Galeas Visconti; une fille d'Amédée VIII, Marie de Savoie, devint en 1427 l'épouse de Philippe-Marie Visconti.

Il suffit de connaître la place que le beau sexe occupa dans le développement des arts spécialement à l'époque où la civilisation d'Occident commençait à s'affiner au souffle de l'humanisme, entraînant dans son ascension le commerce et l'industrie vers des perfectionnements imprévus, pour apprécier le mouvement d'échanges stimulants que ces alliances à la fois lombardes et françaises devaient amener dans les régions savoyardes.

Grâce aux publications de Dufour et de Rabut, nous connaissons par leurs noms une grande partie des artistes ayant été occupés à la cour de Savoie<sup>1</sup>.

Durant le <sup>xiv</sup>e siècle, le peintre le plus important fut un Florentin, Georges de Florence ou Georges d'Aquila, artiste habile qui semble avoir surtout peint à fresque, pendant les années 1314 à 1341, dans les châteaux et dans les églises de Chambéry, du Bourget, d'Hautecombe et d'Évian. Il employait des aides originaires de la contrée, comme Jean de Grandson.

C'est encore un Italien, Gregorio Bono, de Venise, qui retient notre attention durant la première moitié du siècle suivant.

Sa vie reflète l'orientation nouvelle que subissait alors le goût des arts à la cour de Savoie. Désirant avoir à son service un peintre capable, Amédée VIII appela un Vénitien de notoriété. Il chercha à le retenir à son service en lui offrant une situation exceptionnelle.

<sup>1</sup> *Peintres et peintures de Savoie du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, dans les *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. XII (1870),

Cet artiste, tout en apportant un style et des procédés italiens, ne tarda pas à être attiré par le prestige des écoles française et allemande qui traduisaient toutes deux l'idéal réalisé dans les Flandres par les frères van Eyck. Il se rendit à Lyon pour y relever les reliefs des portes de la cathédrale<sup>1</sup>, puis à Avignon où les souvenirs italiens se mêlaient aux mouvements des idées indigènes, et termina sa carrière en s'associant avec un peintre allemand venu à Chambéry, sans doute un des membres de la famille Witz dont Conrad est le représentant le plus connu<sup>2</sup>. Cette famille Witz avait elle-même puisé à la source des conciles de Constance et de Bâle, servi les ducs de Bretagne et de Bourgogne<sup>3</sup>.

Vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, l'art savoyard recrute plusieurs adhérents dans les pays septentrionaux. Jean Bapteur, de Fribourg, qui apparaît à la cour ducale de 1427 à 1454, est à la fois peintre, miniaturiste et entrepreneur de travaux d'ensemble<sup>4</sup>. Il enlumine, dans les années 1428 à 1435, une *Apocalypse* avec un certain Péronet Lamy (1432-1455) dont un frère se trouvait à Saint-Claude à l'époque de sa mort<sup>5</sup>, ce qui ne veut pas dire nécessairement qu'il fût originaire de cette ville, comme l'ont énoncé quelques érudits.

Interrompue lorsque Amédée VIII abdiqua en faveur de son fils, l'illustration de cette *Apocalypse* fut reprise en 1482, sous Philibert I<sup>er</sup>, par Jean Colombe de Bourges, peintre de Charlotte de Savoie, sœur de Philibert et épouse de Louis XI. Yolande de France, la mère de Philibert et la sœur de Louis XI, avait sans doute développé les relations entre la cour de Savoie et le centre de la France. Jean Colombe ne se borna pas à exécuter ce travail pour le duc Phi-

1. Voyez notre article : *Donatello et la cathédrale de Lyon*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1907.

2. Document publié par Mugnier dans les *Mémoires et documents de la Société savoisiennne d'histoire et d'archéologie*, t. XXX (1891), p. 64 et suiv. Cf. *Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 405 et suiv.).

3. *Conrad Witz et son retable de Genève* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 353 et suiv.).

4. Un paiement de l'année 1442 (cf. Dufour et Rabut, *op. cit.*, p. 69) mentionne « mestre Hance » de Chambéry et d'autres artistes comme ayant exécuté un travail en commun sous la direction de Jean Bapteur. « Mestre Hance » est évidemment l'associé de Gregorio Bono. Il faut donc distinguer Jean Bapteur de Fribourg, peintre, miniaturiste, entrepreneur de travaux d'ensemble à la cour, de Jean Sapientis, peintre-verrier allemand ou suisse-allemand établi à Chambéry. Voilà donc une réponse définitive à la question que nous avons posée dans la *Gazette* (1911, t. II, p. 412).

5. Al. Vesme et Carta, *I miniatori dell' Apocalisse* (*L'Arte*, 1904, p. 35 et suiv.).



libert; il occupa auprès de lui, dès 1486, une position analogue à celle qu'Amédée VIII avait faite à Gregorio Bono. Son traitement dépassait même de quarante florins celui de son devancier.

Alors qu'Amédée VIII faisait venir en 1413 son meilleur peintre de Venise, Philibert I<sup>er</sup> s'adressa en 1482 à un artiste de Bourges. Ce rapprochement souligne l'évolution des idées qui s'affirment en matière de peinture à la cour de Savoie durant le xv<sup>e</sup> siècle.

Ces influences étrangères ne parvinrent toutefois pas à tarir la sève régionale. Nicolas Robert, occupé sur les deux versants des Alpes (1465-1508), semble avoir le mieux personnifié les tendances autochtones des milieux savoyards.

\*  
\* \*

L'étude des œuvres d'art confirme les renseignements puisés dans les archives. Comme il ne peut être question d'examiner ici l'ensemble de la production savoyarde du xv<sup>e</sup> siècle, bornons-nous à quelques indications sommaires.

Les miniatures révèlent toutes un style septentrional. D'ailleurs cette spécialité, qui s'est développée sous des auspices particulièrement favorables en France et dans les Flandres, attirait des amateurs au marché parisien à une époque où les ducs de Savoie préféraient l'art d'Italie. En 1415, Amédée VIII faisait acheter deux manuscrits enluminés à Paris<sup>1</sup>, ce qui ne l'empêcha point d'endosser sept ans après une armure signée d'un maître de Milan, à l'occasion d'une joute offerte à son neveu Philippe le Bon<sup>2</sup>. L'*Apocalypse* de l'Escorial, citée plus haut, le *Bréviaire* de Marie de Savoie, duchesse de Milan, à Chambéry<sup>3</sup>, et le *Livre d'Heures* du duc Louis, fils d'Amédée VIII, à la Bibliothèque Nationale (ms. lat. 9473)<sup>4</sup>, se rattachent aux ateliers franco-flamands.

Nous ne pouvons nous engager dans une étude des tableaux et des retables exécutés au xv<sup>e</sup> siècle en Savoie. Il suffira de dire que les spécimens conservés à Chambéry et à Annecy, dont nous avons examiné le style<sup>5</sup>, trahissent des influences flamandes, tout en conservant un cachet local qui échappe aux miniatures.

1. Max Bruchet, *Le Château de Ripaille*, Paris, 1907, p. 373.

2. *Ibid.*, p. 168.

3. Fr. Mugnier, *Les manuscrits de la Maison de Savoie*, Moutiers en Tarentaise, 1894.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 374 et suiv.

5. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, p. 405 et suiv., et, sur la Cène du peintre Godefroy, la *Revue de l'art chrétien*, 1912, t. II, p. 194 et suiv.



La peinture à fresque est représentée par un ensemble tout à fait remarquable. Ce sont les décorations du cloître d'Abondance en Haute-Savoie.

Abondance, une des plus vieilles abbayes du Chablais, est située au sud d'Évian, dans une paisible vallée aux verts pâturages, communiquant aujourd'hui avec Thonon par une route moderne qui s'enfonce dans les gorges étroites de la Drance. Au Moyen âge, l'itinéraire entre ce couvent et le lac Léman passait par Évian, itinéraire d'ailleurs assidûment fréquenté, car le monastère d'Abondance avait de nombreuses possessions sur la rive sud du lac, depuis Saint-Gingolph jusqu'à Genève; il avait en outre des droits sur des églises et maisons religieuses en Savoie, en Suisse, et jusqu'en Franche-Comté. Son abbé, dit « majeur », occupait la première place parmi ses collègues au synode diocésain <sup>1</sup>.

Guillaume de Lugrin, dernier abbé conventuel, mort en 1432, fut intitulé « conseiller et très cher ami d'Amédée VIII ».

Le premier abbé commandataire, François du Crest (1433?-1459?), garde du Conclave de Bâle, favorisa l'élection d'Amédée VIII à la dignité pontificale; résidant rarement dans son monastère, il s'attira un blâme de son évêque. Son successeur, Amblard de Viry (1460-1472), était, en même temps que titulaire d'Abondance, abbé de Savigliano en Piémont, chanoine de Genève et conseiller du duc Louis. Son nom figure dans divers actes d'administration locale au cours des années 1463, 1468 et 1471. Il semble s'être intéressé aux affaires d'Abondance plus que son prédécesseur. Nous ne savons rien de l'abbé A. de Langin (1473?-1480?). De plus en plus, la riche abbaye devenait l'apanage de grands seigneurs qui tiraient bénéfice de ses ressources, sans y habiter. La maison de Savoie en attribua le gouvernement à deux de ses princes. Jean-Louis de Savoie (1480-1482), et François de Savoie (1482-1490), évêques de Genève, y revêtirent la dignité abbatiale. Puis, la crosse du monastère échut à un grand

1. Charvet, *Recherches sur l'abbaye d'Abondance en Chablais*, Lyon, 1863; — Mercier, *L'abbaye et la vallée d'Abondance (Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne, t. VIII, 1885)*; — A. Pérat (*Chronique des Arts*, 1890, p. 45); — Piccard, *L'Abbaye d'Abondance et la vallée du même nom (Mémoires et documents publiés par l'Académie chablaisienne, t. XVIII (1904) et t. XIX, 1905)*; — G. de Beaumont, dans *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1907, p. 5 et suiv.; — W. Deonna et Ernest Renard, *L'Abbaye d'Abondance en Haute-Savoie*, Genève, 1912.



aventurier, à César Borgia lui-même (1490-1498). La paisible petite vallée chablaisienne n'eut pas l'honneur, est-il besoin de le dire, de recevoir fréquemment la visite de ce trop célèbre prélat !

Néanmoins, ses ressources matérielles prospérèrent durant le xv<sup>e</sup> siècle. Nous avons connaissance de plusieurs legs et donations qui vinrent augmenter ses ressources pendant cette période. En 1481, le vicaire général de Jean-Louis de Savoie, en tournée officielle à Abondance, estimait les revenus de l'abbaye à 1 700 florins.

Le monastère se compose actuellement d'une église cistercienne du xiii<sup>e</sup> siècle, d'un cloître construit au commencement du siècle suivant et d'un couvent sécularisé.

Le cloître est orné de fresques, que Charvet date de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, sans indiquer les arguments qui ont déterminé son opinion. Nous discuterons cette thèse plus bas. Il suffira d'affirmer dès maintenant que, pour diverses raisons, nous croyons ces peintures exécutées aux environs de 1480.

Les fresques d'Abondance constituent un des rares ensembles de peintures exposées en plein air qui soient conservés en France. A ce titre seul, elles mériteraient une notoriété plus grande que celle dont elles sont actuellement l'objet.

\*  
\* \*

L'église d'Abondance étant placée sous le vocable de sainte Marie, il est naturel qu'on ait choisi des sujets relatifs à la vie de la Vierge pour en décorer le cloître. Trois côtés sur quatre sont ornés de fresques. Quelques-unes d'entre celles-ci ont souffert au point d'être méconnaissables. Celles qui ont été conservées représentent : l'*Apparition de l'ange à Joachim*, la *Naissance de la Vierge*, la *Présentation au Temple*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, la *Circconcision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs* et les *Noces de Cana*. Elles viennent d'être restaurées par un artiste habile, M. Yperman. Leur état de conservation exigeait non seulement un nettoyage, mais aussi des retouches. Grâce à ce travail, la composition a gagné partout en clarté. Nous regrettons seulement de voir ça et là la rudesse du peintre primitif quelque peu adoucie<sup>1</sup>.

1. Les aquarelles peintes en 1889 par M. Marcel Rouillard pour le service des Monuments historiques constituent des documents précieux exécutés à un moment où les fresques d'Abondance étaient moins abîmées qu'à la veille de la récente restauration. Nous avons donc cru bien faire en recourant à ces copies

Chaque sujet s'inscrit dans un champ ogival et comporte un encadrement peint. Un motif losangé de sable et d'argent interrompu à intervalles réguliers par des annelets de mêmes couleurs accompagne les ogives, tandis que sur le large bandeau inférieur la croix de Savoie, au centre, est accostée de plantes stylisées.

L'examen de cet encadrement contribue, dans une certaine mesure, à déterminer le style de ces fresques, à établir en outre la



UN SAINT ÉVÊQUE ENTRE SAINT MICHEL ET SAINT GEORGES

FRESQUE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Château de Fénis, près d'Aoste.)

date de leur origine. La présence de la croix de Savoie paraît indiquer que des princes de cette maison présidaient alors aux destinées du couvent. Le motif losangé est identique à celui qui encadre les fresques de Fénis dans le val d'Aoste<sup>1</sup>. Les stylisations florales de la

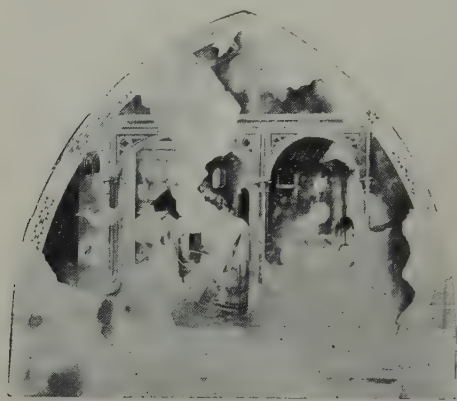
pour illustrer notre texte. Nous remercions M. Camille Enlart, conservateur du musée du Trocadéro, de nous avoir autorisé à les reproduire. Nous tenons également à exprimer notre gratitude à M. Lucien Bégule et à M. Émile Bertaux pour les photographies qu'ils ont mises à notre disposition.

1. Tristan Leclère, *Un protecteur de l'art français dans la vallée d'Aoste au xv<sup>e</sup> siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, p. 132 et suiv.). Les conclusions de l'auteur d'après lesquelles les fresques commandées par le prieur Georges de Challant relèveraient de l'art lyonnais ne s'appuient pas sur des arguments suffisants. Notons en passant un lapsus qui s'est glissé sous la plume de notre confrère. Le coffre sculpté reproduit en frontispice à la p. 132 est décoré non pas des armes de Challant, mais de celles d'Amédée IX de Savoie et de son



base correspondent exactement aux ornements insérés dans le bandeau supérieur des fresques de Manta près de Saluces<sup>1</sup>. Elles rappellent également les motifs insérés dans l'ébrasement d'une fenêtre circulaire de l'église d'Ambronay (Ain) et sont très semblables au décor des peintures provenant de la voûte des Macchabées que conserve le musée de Genève. En outre, le motif losangé fait penser aux bordures à chevrons dans les fresques de Saint-Gervais de cette même ville. On le voit : les peintures d'Abondance relèvent d'un

atelier qui a laissé des traces de son activité dans l'ancien duché de Savoie.



LA NAISSANCE DE LA VIERGE  
FRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE,  
XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

\* \* \*

### *La Naissance de la Vierge.*

— Un édicule à deux pièces juxtaposées abrite cette scène. Sainte Anne se dresse sur son lit (robe gris bleu tirant sur le noir, voile blanc, oreiller vert, couverture rose). Une servante, de profil, au corsage rose, son ample chevelure rousse déroulée sur la nuque,

s'avance vers elle, le sourire aux lèvres. Une seconde personne — invisible dans notre reproduction — est assise près d'un cuvier.

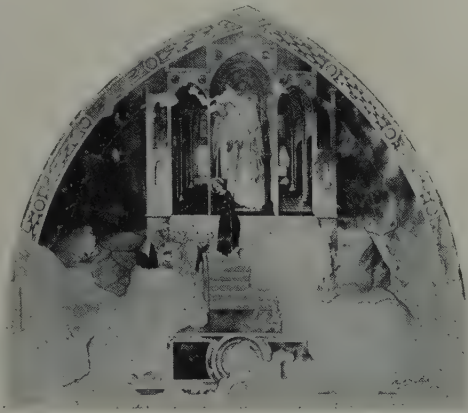
épouse Yolande de France. Le motif de l'ange tenant les écussons dérive de l'art français et offre certaines analogies avec un thème analogue représenté plus anciennement dans le fameux bas-relief de la Ferté-Milon (cf. le C<sup>te</sup> P. Durrieu, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXXVIII, 2<sup>e</sup> partie, p. 390, pl. V). D'autre part les entrelacs combinés avec la devise *Fert* présagent les ensembles héraldiques de Brou. Cette œuvre occupe donc une place significative dans le cadre de l'art savoyard.

1. Paola d'Ancona, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese* (*L'Arte*, 1905, p. 192). L'auteur invoque l'identification traditionnelle, mais fort contestable, du héros Hector avec le comte Valerano de Saluces, mort en 1443, pour assigner à l'ensemble une origine antérieure à cette date. Je crois les fresques de Manta, comme celle de Fénis, de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. L'un des héros représentés à Manta ressemble au *Saint Constant* de Villafranca (Piémont), dont l'exécution ne doit pas être éloignée de 1475, date que porte une autre peinture décorant cette même chapelle de Villafranca. Cf. Pietro Toësca, *Antichi affreschi piemontesi*. (*Atti della società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, t. VIII, 1910).

Il est difficile d'interpréter exactement cette composition. Dans son *Répertoire des peintures du Moyen âge et de la Renaissance*<sup>1</sup>, M. Salomon Reinach a reproduit plusieurs tableaux représentant une servante offrant à l'accouchée un baquet d'eau ou des mets, tandis que les sages-femmes procèdent à la toilette du nouveau-né. D'autres peintures, également signalées par M. Reinach, figurent sainte Anne contemplant l'enfant pendant que les sages-femmes préparent le bain<sup>2</sup>. Sans être à même de formuler un avis définitif, nous inclinons cependant à voir ici le motif mentionné en premier lieu.

A droite, Joachim, dont M. Marcel Rouillard a relevé la figure avant sa disparition complète, attend les événements auprès de l'âtre.

Notons dans cette scène l'observation réaliste du détail. Les solives et les planches veinées, la cuve, indiquent les habitudes de ce pays fruste où le bois, qu'on avait à portée, servait le plus souvent à la construction et à l'ameublement. La teinte rousse des chevelures, que le peintre a si bien rendue, était sans doute déjà fréquente parmi la population cha-blaisienne.



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE  
FRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

*La Présentation au Temple.* — La petite Vierge, aux cheveux blonds tirant sur le roux, en robe foncée bordée d'un ruban jaune<sup>3</sup>, gravit l'escalier et croise humblement les mains sur sa poitrine<sup>4</sup>. Elle est accueillie par le souverain sacrificateur en vêtements sacer-

1. Paris, Leroux, 3 volumes parus.

2. Vol. III, p. 34.

3. Les peintres fixés durant le xv<sup>e</sup> siècle en pays savoyard remplaçaient volontiers l'or par le jaune pour des raisons d'économie. C'est ainsi que procéda Conrad Witz dans son retable de Genève. Sa pompeuse signature est portée sur le cadre non en lettres d'or, comme il l'eût sans doute souhaité, mais en caractères de couleur safran.

4. C'est là un geste que nous retrouvons dans plusieurs ouvrages de l'époque, comme l'*Annonciation* voisiné, le retable de Witz à Genève (petits anges en grisaille sur le trône de la *Vierge au donateur*), le retable des Bourbons à Moulins (ange en grisaille sur la face extérieure d'un des volets).



dotaux verts et roses, au seuil d'une église gothique entourée d'arbres. Près du grand prêtre, un clerc exprime son saisissement en portant une main sur son cœur<sup>1</sup>, tandis qu'au pied des gradins les parents, suivis d'un troisième personnage, expriment leur admiration.

*L'Annonciation.* — Le sujet, admirablement équilibré, simple, clair, contraste avec les peintures à fresque septentrionales du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. L'architecture, bien au centre, domine la scène. Ses proportions s'accordent avec les dimensions des personnages. Ce sont là des mérites propres aux écoles italiennes qui cherchent à mettre la pein-

ture au niveau de l'art monumental, à réaliser l'unité et la grandeur au moment même où les Flamands, tout aux tendances réalistes, ignorent ces principes pour rechercher uniquement la vie, le naturel, la vraisemblance du détail et la force de l'expression.

L'église se rattache au style gothique flamboyant. Sa maçonnerie rouge brique, ses ardoises grises, son plancher couleur de bois sont traités avec le souci du détail précis. Le jeu des lumières,



L'ANNONCIATION, FRESQUE  
ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

bien indiqué, donne à l'ensemble l'illusion de la profondeur. La teinte des matériaux de construction trahit des habitudes italiennes : on employait, en effet, la brique dans le Piémont, alors que les maisons environnant le lac Léman étaient le plus souvent en pierre.

Au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, certains adeptes de l'école flamande — tel le maître de Flémalle — cherchent à obtenir un relief vigoureux par des effets de modelé. N'est-ce point l'opposition hardie des ombres et des lumières qui donne tant de vigueur au retable signé par Conrad Witz à Genève en 1444 ? Toutefois, les ateliers de l'Italie du Nord, particulièrement ceux de la Lombardie, connaissaient de très bonne heure le secret de ce procédé, qu'ils utilisaient plutôt pour assouplir la forme par la finesse des transitions que pour accentuer le relief

1. Ce mouvement est semblable à celui que fait saint Jean dans la *Cène* de Godefroy à Chambéry.

des choses<sup>1</sup>. Dans cette fresque, l'illusion de la profondeur est recherchée avec une insistance qui dénote des influences franco-flamandes. Leur auteur avait sans doute admiré à Genève le retable de Conrad Witz ainsi que d'autres ouvrages analogues. Bien que s'assimilant les progrès des ateliers septentrionaux, il trahit cependant ses habitudes italiennes. L'architecture a beau être établie d'après des modèles gothiques, le peintre parvient difficilement à



LA VISITATION, FRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

dessiner des ogives pures. Malgré lui, sa main incline vers les formes cintrées, ses yeux cherchent la colonne à l'endroit où le système exigerait un pilier.

En plaçant ces deux figures dans un sanctuaire de style ogival, l'artiste obéit aux traditions flamandes plutôt qu'aux coutumes des peintres italiens qui adoptent des voûtes à plein cintre et mêlent volontiers le paysage à des architectures profanes. Les miniaturistes lombards avaient cependant fait accueil au sentiment franco-flamand dès

1. Pietro Toësca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, Hoepli, 1912, *passim*.



le <sup>xiv</sup>e siècle, comme le prouve le livre d'Heures de Blanche Visconti<sup>1</sup>.

Si les visages manquent de beauté, ils sont naturels et pleins de vie<sup>2</sup>. L'ange et la Vierge semblent tous les deux remuer les lèvres. Tous deux croisent les bras sur la poitrine, ce qui correspond à une tradition italienne plutôt que flamande<sup>3</sup>. Dans les peintures du Nord, l'ange accompagne volontiers son message d'un geste impétueux. D'ailleurs l'attitude adoptée à Abondance se conserve dans la tradition piémontaise jusqu'au <sup>xvi</sup>e siècle. A Ivree, Gian Martino Spanzotti (1481-1528) fait encore croiser les bras à Gabriel, bien que sa Vierge, suivant un schéma différent, place une main sur son cœur et, de l'autre, feuillette un livre<sup>4</sup>.

*La Visitation.* — Ici encore, nous remarquons un sentiment d'équilibre et de clarté dans le groupement des figures. Au milieu, la Vierge et sainte Élisabeth se saluent ; à gauche saint Joseph s'avance ; à droite Zacharie, nimbé, contemple la scène depuis la maison.

L'architecture offre un singulier mélange d'éléments gothiques et de formes inspirées par la Renaissance italienne. Une porte ogivale voisine avec une ouverture cintrée. Les fenêtres sont décorées tantôt de meneaux gothiques, tantôt de colonnettes italiennes. Quant aux créneaux, ils ont une forme méridionale que nous retrouvons, par exemple, dans le livre d'Heures de Blanche Visconti à la Bibliothèque de Munich<sup>5</sup>. L'entablement supérieur avec ses ouvertures cintrées, avec ses motifs de décoration arrondis comme de grosses têtes de clous, identiques à ceux de la *Cène* de Ghirlandajo à Ognissanti de Florence, est italien. Les pinacles qui le surmontent se retrouvent dans les fresques de l'Italie du Nord, à Fénis par exemple.

Les arbres apparaissant dans le fond sont très semblables à ceux de la mosaïque de Giambono, représentant le même sujet, à Saint-Marc de Venise.

1. Bibliothèque de Munich, ms. lat. 23 215. Cf. Toësca, *op. cit.*, p. 280 (grav.).

2. Le fauteuil (presque effacé) de la Vierge offre des ressemblances avec le siège de saint Jérôme dans le tableau d'Antonello de Messine à la National Gallery, que M. Lionello Venturi date d'une période légèrement postérieure à 1475 (cf. *La pittura veneziana*, Venise, 1907, p. 231).

3. C'est ainsi que Fra Angelico procède dans une de ses *Annonciations* du couvent de Saint-Marc et dans une peinture conservée à Madrid. De même Piero della Francesca adopte cette attitude dans son tableau de Pérouse. Une *Annonciation* de la Pinacothèque de Sienne (n° 309) se rangé dans la même catégorie. Consulter l'indispensable *Répertoire des peintures du Moyen âge et de la Renaissance* de M. Salomon Reinach (au mot *Annonciation*, t. I à III).

4. Cf. L. Ciaccio, *Gian Martino Spanzotti*, dans *L'Arte*, 1905, p. 441 et suiv.

5. P. Toësca, *op. cit.*, p. 281.

A droite, nous apercevons un corps de logis avançant. Il contient deux galeries superposées dont les piliers dessinent sur les murs de fortes ombres. C'est là un procédé de clair-obscur dont nous avons remarqué l'emploi dans la fresque précédente, et qui, tout en se rattachant à la tradition lombarde, n'est point sans analogies avec le faire de Conrad Witz.

Les femmes sont accompagnées de Zacharie et de Joseph. Une



LA NAISSANCE DE LA VIERGE, FRESQUE DE LEONARDO DA BESOZZO  
(Église S. Giovanni à Carbonara, Naples.)

telle mise en scène ne se trouve guère dans les ouvrages franco-flamands, où nous apercevons soit Joseph, soit Zacharie, de temps à autre des servantes ou des chœurs d'anges. En Italie, par contre, les deux personnages apparaissent parfois simultanément. C'est ainsi que les figurent la mosaïque de Giambono citée plus haut, une peinture d'Ambrogio Borgognone à Lodi (église de l'Incoronata), un tableau de Titien (à l'Académie de Venise), une fresque dans le chœur de la cathédrale d'Orvieto, et le vitrail de Marcillat à Sainte-Marie-du-Peuple à Rome<sup>1</sup>. Dans ces deux dernières représenta-

1. Dans un manuscrit du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle (*Atlas Carta*, pl. XXIV) les deux hommes causent ensemble pendant que les deux femmes se



tions, Joseph et Zacharie conversent ensemble; alors que les trois premières présentent chacun des saints suivant son épouse. Cette nouvelle coïncidence entre les compositions de l'Italie du Nord et celle d'Abondance est à retenir, et les rapprochements que nous venons d'établir à plus d'une reprise entre une des peintures du couvent chablaisien et la mosaïque de Giambono à Venise ont d'autant plus de poids, que Giambono appartenait peut-être à la famille de Gregorio Bono dont nous avons souligné le rôle en Savoie.

Si nous parcourons les fresques italiennes de l'époque, nous serons frappés des analogies qu'offre notre peinture avec une œuvre conservée à Naples. Il s'agit de la chapelle Gianni Caracciolo à San Giovanni a Carbonara, exécutée postérieurement à 1433<sup>2</sup>. Dans la *Nativité* de Naples, les édifices, tout en étant d'un style plus classique et moins fruste, offrent certaines ressemblances avec la fresque savoyarde. Nous y distinguons, comme à Abondance, un corps de bâtiment faisant saillie à l'une des extrémités de la composition. Au-dessus de la porte cintrée de ce logement, une fenêtre tendue d'une draperie permet à une femme d'être témoin de la scène qui a lieu dans la cour; un motif ressemblant à celui-ci se trouve à Abondance. A Naples, un personnage, à l'extrémité de gauche, est coiffé d'un grand chapeau à ailes relevées; nous apercevons ce couvre-chef dans les *Noces de Cana* d'Abondance et dans la *Vierge de Miséricorde* à Saint-Gervais de Genève.

Les fresques de Naples ont précisément pour auteurs un peintre lombard, Leonardo da Besozzo, fils du célèbre Michelino, et un artiste qui signe « Perinect de Benivento ». Périnet ou Péronet est un nom éminemment genevois et savoyard. Il a été porté notamment par l'associé de Jean Bapteur.

Le collaborateur de Leonardo da Besozzo pouvait venir du nord des Alpes, tout en se disant de Bénévent. Il suffisait qu'il eût séjourné dans cette ville en s'y faisant apprécier par quelques belles peintures, pour que, suivant la coutume du temps, il se fût cru autorisé à se réclamer d'elle. A Bâle, Conrad Witz s'appelait « de Rottweil » quoiqu'il fût originaire de Constance. En certaines occasions, Nicolas Froment se disait d'Avignon bien qu'il fût d'Uzès; Jean Bapteur s'in-

saluent. Joseph et Marie figurent aussi dans la *Visitation* du livre d'Heures d'Albert de Bavière, enluminé par Giulio Clovio (Kobell, *Kunstvolle Miniaturen*, p. 106).

2. Cf. P. Toësca, *op. cit.*, p. 474 et suiv.

titulait « de Fribourg » sans avoir jamais figuré sur les rôles de bourgeoisie de cette cité<sup>1</sup>.

De toute manière, ce rapprochement souligne la solidarité de nos fresques d'Abondance avec les produits de l'école lombarde.

La rencontre des deux saintes femmes revêt un caractère de simplicité et de familiarité qui contraste avec l'allure solennelle des scènes



L ADORATION DES BERGERS  
FRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

analogues représentées en Italie et s'éloigne du maniérisme caractérisant la plupart des *Visitations* flamandes. Elle n'en est pas moins

1. M. Toësca (*op. cit.*, p. 474, note 3) a latinisé la signature de Perinect. Pourquoi ne pas lui laisser sa terminaison française ? Le saint Jean-Baptiste placé près de l'Annonciation de Naples (Toësca, p. 481), qui peut avoir été exécuté avec la collaboration de Perinect (quoique, dans son ensemble, cette fresque révèle la main de Leonardo da Besozzo), offre des ressemblances avec saint Jean l'Évangéliste évoqué en marge de l'Adoration du dragon dans l'Apocalypse de l'Escurial. D'après M. Rolfs (*Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, p. 80 et suiv.), « Perinect de Benivento » acheta une maison à Naples en 1459. Il ne

expressive. La Vierge paraît intimidée ; le regard et le sourire d'Élisabeth expriment la joie ; sa physionomie pourrait être comparée au visage radieux du donateur agenouillé devant la Vierge, dans un livre d'Heures lombard de la Bibliothèque Nationale (ms. lat. 757).

Zacharie, une belle figure, pleine de dignité, est engagé sous la porté, un peu comme le père des jeunes filles auxquelles saint Nicolas jette des pommes d'or dans le livre d'Heures mentionné de la Bibliothèque Nationale<sup>1</sup>, et tout à fait comme l'ange soulevant le rideau



LA CIRCONCISION, FRESQUE  
ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

dans le *Couronnement de la Vierge* du musée de Berlin attribué officiellement à Michelino da Besozzo et revendiqué par M. Pietro Toësca pour la France ou pour les Flandres<sup>2</sup> et par le comte Durrieu pour l'école française<sup>3</sup>.

*La Nativité.* — L'artiste nous conduit en plein air dans un paysage charmant qui respire l'atmosphère du pays. Le schéma est conforme à la tradition italienne, inaugurée par Giotto dans sa fresque de l'église inférieure d'Assise.

L'Enfant est étendu dans une crèche de grandes dimensions, comme il ne s'en rencontre pas souvent dans les *Nativités* de ce

peut donc être identifié avec Péronet Lamy, mort en 1453. Toutefois une origine commune de ces deux peintres expliquerait les analogies que présentent leurs œuvres. Pour en revenir à la question de Bénévent, notons qu'il existe deux localités d'une certaine importance ainsi dénommées en France : l'une dans la Creuse, ancien siège d'une abbaye, l'autre dans les Hautes-Alpes (arr. de Gap). D'autre part, le village de Bouvent (canton d'Oyonnax) était autrefois soumis à la juridiction de Saint-Claude. Un artiste originaire de ce lieu et séjournant à Naples aurait pu avoir l'idée de latiniser ce nom. En lui donnant la forme de *Benivento*, il ne se serait sans doute pas mis d'accord avec l'étymologie. Mais sa licence lui aurait paru d'autant plus naturelle que non loin de cette localité se trouvait un Montréal, synonyme de la célèbre ville sicilienne.

1. Cf. Toësca, *op. cit.*, p. 292 (grav.).

2. *Ibid.*, p. 467 (grav.).

3. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. XXXVIII (1911), 2<sup>e</sup> partie, p. 388.



temps, tandis que la Vierge agenouillée devant lui joint les mains et le contemple émerveillée.

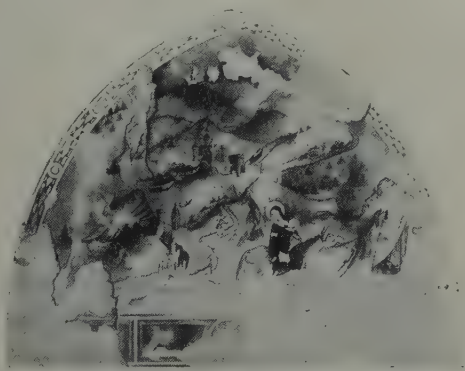
*Stabat mater speciosa  
Juxta fœnum gaudiosa  
Dum jacebat parvulus...*

Pendant ce temps, la sage-femme prépare le bain. Elle trempe une main dans l'eau tiède et regarde la jeune mère comme pour lui annoncer que tout est à point.

Joseph se repose, la vache mange, l'âne brait, de petits anges chantent en chœur au-dessus de l'Enfant. Plus loin, des bergers approchent; un vilain, portant un sac et suivi d'un religieux, se dirige vers le moulin. Au-dessus de l'étable, les pâtres entendent le message angélique, tandis que leurs chiens veillent sur le troupeau.

Le visage de la Vierge rappelle le profil de Marie de Savoie dans les cartes à jouer du duc Philippe-Marie Visconti<sup>1</sup>. Le type de Joseph, avec son air vénérable, sa barbe grise partagée en deux, sa moustache ondulée, pourrait être rattaché au *Parement de Narbonne*, mais dans cette œuvre les expressions ont plus de feu. L'air apaisé de Joseph appartient à l'Italie; il nous fait penser au *Christ en présence du souverain sacrificateur* du musée de Crémone<sup>2</sup> et surtout au Zacharie de la *Visitation* peinte par Giambono à Saint-Marc de Venise. Là ce personnage laisse reposer sa main sur son genou, comme le fait Joseph à Abondance.

*La Circoncision.* — Dans un temple, dont la clef de voûte porte les armes de Savoie, nous voyons le grand prêtre procéder à l'opération. A droite, Siméon maintient l'enfant; saint Joseph assiste à la scène suivi de deux personnages qui paraissent être des portraits. A gauche, la Vierge, s'inclinant et tenant les langes de son fils, est suivie de deux femmes dont l'une offre des tourterelles et un cierge.



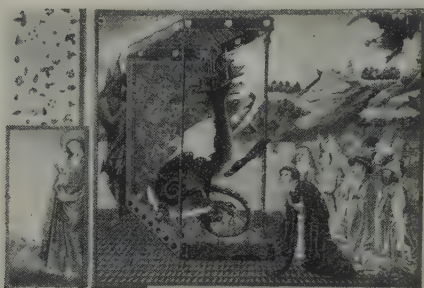
LA FUITE EN ÉGYPTÉ, FRESQUE  
ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

1. Toësca, *op. cit.*, p. 526 (grav.).

2. *Ibid.*, p. 473.

*La Fuite en Égypte.* — A gauche, Joseph assoupi voit apparaître l'ange qui lui communique confidentiellement son message. Au premier plan, la Vierge, en robe de deuil, assise sur la mule, allaite son enfant. Elle se retourne mélancoliquement vers la ville qu'elle est obligée de quitter. Joseph, portant un bâton auquel sont suspendus une marmite, un tonnelet et des hardes, s'avance d'un air soucieux et attire à lui l'animal.

Avec ce spectacle de tristesse contraste un paysage de rêve, animé de choses diverses. Un lac étend sa nappe bleue au fond de la vallée; des cygnes, des canards vont et viennent, des voiliers sont amarrés à la côte, deux rameurs font avancer une péniche. Des fortifications



LA BÊTE DE L'APOCALYPSE  
MINIATURE D'UN MANUSCRIT  
DE L'« APOCALYPSE »  
PAR JEAN BAPTEUR ET PERONET LAMY  
(Bibliothèque de l'Escurial.)

défendent l'embouchure du lac dans la rivière. Plus près de nous, un pont est protégé par une tour, dont les lourdes fermetures ployantes sont emportées par un homme, allusion sans doute aux portes de Gaza enlevées par Samson<sup>1</sup>. L'attitude de ce personnage est rendue avec un sentiment admirable de naturel. Dans le lointain surgissent des constructions diverses. Des chasseurs, montés sur leurs coursiers et pré-

cédés de leurs chiens, gravissent une pente.

Ce paysage n'égale point par la vraisemblance la *Pêche miraculeuse* de Conrad Witz. Dépourvu d'autre part de la symétrie affectuonnée par les artistes florentins, il relève plutôt de la manière de Pisanello, sans pouvoir être comparé aux œuvres de ce grand maître ni pour la puissance, ni pour le sentiment romantique. Et, cependant, la vigueur avec laquelle la Vierge en deuil, le visage pâle et triste, se détache sur le fond radieux, produit un effet qui n'est pas sans grandeur.

*Jésus parmi les docteurs.* — Cette scène a lieu dans un édifice surmonté de quatre statuettes représentant des personnages en discussion, écho sans doute des controverses qui s'agitent à l'intérieur

1. On sait que dans l'iconographie chrétienne cet épisode est mis en parallèle avec la *Résurrection du Christ* (cf. P. Perdrizet, *Études sur le Speculum humanæ salvationis*, Paris, Champion, 1908, p. 132. Voir les tapisseries de la Chaise-Dieu.

du Temple. A gauche, un « marmouset » nu, assis par terre, vu de dos, avance la main dans la direction de son contradicteur qui est debout drapé dans son manteau. Un dialogue semblable a lieu à droite, où la figure d'angle, balançant une jambe dans les airs, retourne la tête pour s'adresser à son interlocuteur. Ces statuettes sont d'un dessin hardi et très vivant<sup>1</sup>.

La scène principale se pénètre du même souffle. Le Christ désignant le ciel et se tournant vers l'un des scribes, fait un mouvement



JÉSUS PARMI LES DOCTEURS, PRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Cloître d'Abondance.)

dont la souplesse est accentuée par l'allure du drapement. Cette attitude remémore le *Saint Michel* évoqué par Jacobello del Fiore dans sa *Justice* de Venise et se rattache plus directement à certaines figures du château de Manta, notamment celle de *Godefroy de Bouillon*. La coiffure de Jésus rappelle la chevelure d'*Artus* à Manta et celle

1. L'habitude d'employer de telles statues comme acrotères est sans doute d'origine siennoise. Nous remarquons des figures semblables surmontant l'édifice qui abrite la *Flagellation* dans une fresque de Pietro Lorenzetti à Assise (A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, p. 692). La construction d'Abondance offre certaines ressemblances avec les édifices de Pietro Lorenzetti. Toutefois, les éléments empruntés à l'école siennoise sont ici simplifiés et mis en valeur par le clair-obscur, secret d'une école plus avancée. Des statuettes employées en guise d'acrotères, gesticulant vivement comme à Abondance, surmontent la corniche du fond dans la *Flagellation* de Luca Signorelli, à Milan.



de l'*Ange Gabriel* à Villafranca (Piémont). Dans la *Mise au tombeau* de cette localité, certains jeux de draperie font penser à notre fresque.

Parmi les figures environnantes, l'émotion, le doute, l'esprit de contradiction sont dépeints à merveille. A droite, nous apercevons un docteur coiffé d'un fez, posant une main sur le genou, comme Louis XI dans la *Cérémonie du Saint-Esprit* enluminée par Fouquet<sup>1</sup>; de l'autre main il saisit le rebord de la chaire et s'avance vers l'orateur, d'un air stupéfait. Plus loin, deux personnages s'interrogent. L'un d'eux, comme saint Pierre dans la *Cène* de Léonard, met la main sur l'épaule de son voisin. Ailleurs un vieillard — figure d'un raccourci hardi et correct — feuillette fébrilement un livre. Le suivant, accoudé sur la balustrade, cherche à lire dans le volume tenu ouvert par son collègue. C'est un motif que Jacopo Bellini avait employé dans un dessin figurant le même sujet<sup>2</sup> et que Raphaël devait reprendre dans sa *Dispute* et dans son *École d'Athènes*.

A gauche, un savant est coiffé d'un bonnet conique à triple bourrelet. Un couvre-chef du même genre apparaît dans l'*Adoration du Dragon* de l'*Apocalypse* enluminée par Jean Bapteur et par Péronet Lamy.

Quant à la Vierge, elle s'avance et, paraissant adresser des reproches à son Fils, tend les deux mains en avant, d'un geste employé par Giotto<sup>3</sup> et par Taddeo Gaddi<sup>4</sup> dans la représentation de ce sujet. Le peintre d'Abondance en accentue l'allure mouvementée, comme s'il pressentait l'effet que Léonard de Vinci saura tirer de ce motif dans l'incomparable figure du disciple placé à la droite de sa *Cène*<sup>5</sup>.

Certains détails de cette fresque, notamment l'attitude souple et mouvementée, la draperie et le siège de bois de Jésus, offrent des analogies avec une peinture de la chapelle de Saint-Grat à Lucéram (près de Nice), représentant la Vierge entourée de saints.

1. Cf. P. Durrieu, dans l'*Histoire de l'Art* dirigée par M. André Michel, t. IV, 2<sup>e</sup> partie, p. 725 (grav.).

2. *Les Dessins de Jacopo Bellini*, éd. par M. Victor Goloubew, t. II (Louvre), n° 12; Bruxelles, G. van Oest et C<sup>ie</sup>, in-4.

3. Fresque de l'Arena à Padoue : cf. Venturi, *op. cit.*, p. 333.

4. Tableau à l'Académie des Beaux-Arts de Florence (*ibid.*, p. 543).

5. Un geste analogue est prêté à un professeur en chaire par un graveur provençal ou lyonnais dans le *Doctrinal en Cour*, ayant peut-être appartenu au roi René (Bibl. Nat., Rés. Y<sup>e</sup> 90). Les planches de ce volume sont du même style que celles de l'*Abuzé en cour*. Or un certain Jean Rodat, chapelain du duc Amédée IX, écrivit et enlumina un recueil de l'*Abuzé en Cour* en 1481 : cf. Menabrea, *Chronique de Yolande de France* (*Documents de l'Académie royale de Savoie*, t. I, 1859, p. 224). La coïncidence est au moins curieuse.

*Les Noces de Cana*<sup>1</sup>. — C'est une scène contemporaine ou presque, peinte avec toute la verve dont l'artiste était doué. Nous sommes introduits dans la salle du festin communiquant à gauche avec la cuisine. Cette disposition se retrouve déjà dans la *Cène* de Pietro Lorenzetti à Assise<sup>2</sup>. Dans la fresque d'Abondance règne une galerie où des lavandières retirent du linge séché. A droite, devant la porte d'entrée, des serviteurs remplissent les amphores. La table est présidée par la mariée vue de face, les mains croisées sur la table. Sa robe blanche serrée autour de la taille a des manches bleu tendre; un



Cliché L. Bégule.

LES NOCES DE CANA, FRESQUE, ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Cloître d'Abondance.)

large collier d'or orne ses épaules; sur ses cheveux blonds brille un diadème de perles. Cette figure est apparentée à la *Reine Hippolyte* du château de Manta, reproduite au début de cet article. A sa droite, le marié lui présente le breuvage miraculeux. Il est coiffé du chapeau à large bord relevé dont nous avons parlé plus haut. Saint Jean grignote un os; quant à saint Pierre, il vide d'un trait son verre. Ces gestes se retrouvent dans la *Cène* de Chambéry datée de 1482<sup>3</sup>.

1. La photographie que nous reproduisons ici, grâce à l'obligeance de M. Lucien Bégule, a été prise depuis la récente restauration.

2. A. Venturi, *op. cit.*, p. 689 (grav.).

3. *Revue de l'art chrétien*, *loc. cit.*

A gauche, un maître d'hôtel bizarrement accoutré, aux chausses vertes, à la veste grenat, au couvre-chef vert surmonté d'une plume d'autruche, prend un mets que le cuisinier lui passe à travers un guichet. Remarquons qu'un courtisan costumé à peu près de la même façon et dessiné sous le même angle de perspective apparaît parmi la suite du roi dans la *Vierge de miséricorde* de Saint-Gervais à Genève.

La salle du festin, à Abondance, est tendue d'une tapisserie dont on aperçoit par endroits — depuis la récente mise en état — le motif de décoration en forme de cercle<sup>1</sup>.

Les épisodes du cuisinier transmettant un gâteau à travers le guichet, des serviteurs remplissant les vases, des lavandières enlevant le linge séché, ainsi que le réalisme dont s'inspire l'évocation de l'âtre avec ses ustensiles et ses victuailles, donnent à cette fresque son attrait principal. Point n'est besoin de recourir à l'iconographie savante pour en comprendre le sujet. Ces tableaux reflètent la vie contemporaine dans ses manifestations les plus immédiates. A la recherche de l'exactitude l'artiste ajoute des dons de présentation qui insufflent de la vie à ses notes les plus insignifiantes.

Nous avons renoncé à signaler, à propos de chaque représentation, toutes les teintes employées par le peintre, afin de ne pas allonger cet article. Il suffira de dire que, d'une manière générale, le coloris est clair, gai et varié, tout en restant harmonieux. L'ensemble emprunte un de ses charmes les plus séduisants à la palette de son auteur. Les tons roses, verts et blonds chantent autour du vêtement foncé de Marie, qui rappelle par sa couleur certains tableaux d'artistes piémontais, niçois et génois. Ainsi le triptyque de l'*Annonciation* au musée du Louvre, attribué par M<sup>rs</sup> Mary Logan à Louis Bréa<sup>2</sup>, est frappant par la draperie sombre de la Vierge.

Quant à l'harmonie claire des autres couleurs, elle rappelle d'une façon très frappante la tonalité des fresques de Fénis. Nous pouvons nous en rendre compte à Paris même, grâce aux belles reproductions en peinture que M. Charles Chauvet vient d'exécuter pour le Service des monuments historiques.

1. Ce dessin apparaît déjà dans des tentures figurées par Giotto. Il se conserve durant le x<sup>v</sup>e siècle. Est-ce une idée de ce genre que voulait exprimer Jacopo Bellini dans son dessin du Louvre parsemé de cercles? (cf. V. Goloubew, *op. cit.*, n° 97).

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. II, p. 491 et suiv.





En résumé, les peintures d'Abondance constituent un des documents les plus précieux de l'art savoyard au xv<sup>e</sup> siècle. Elles sont issues d'une école qui a laissé des traces dans le Piémont, à Chambéry, à Genève et jusque dans le Bugey.

Par la clarté de la mise en scène, elles se rattachent aux tendances italiennes. Les édifices offrent un mélange curieux de style gothique et de sentiment classique, mélange qui révèle la fusion des éléments septentrionaux et méridionaux dans un pays limitrophe, accessible aux deux influences, mais vivant en contact particulièrement étroit avec la civilisation italienne, et assez indépendant pour développer sa propre originalité.

La date de cette œuvre ne doit pas être antérieure au quatrième quart du xv<sup>e</sup> siècle. La présence de la croix de Savoie dans les bordures et dans la *Circoncision* indique les années 1480 à 1490 pendant lesquelles deux membres de la maison souveraine furent abbés du monastère.

Nous avons constaté la similitude d'éléments décoratifs à Abondance et à Ambronay. Or Jean-Louis de Savoie prit possession de ces deux abbayes en 1480 et les gouverna jusqu'à sa mort, survenue en 1482. Ce rapprochement éclaircit singulièrement la question.

D'ailleurs, les costumes correspondent à l'époque indiquée. En 1474, Yolande de France fit exécuter pour un repas de mariage un vêtement semblable à celui du maître d'hôtel dans les *Noces de Cana*, c'est-à-dire un « habillement d'Allemand, fait de toile écarlate à galons d'argent et un chaperon surmonté d'une plume d'autruche<sup>1</sup> ». Le paiement en fut versé précisément à l'écuyer Lancelot, « maître de cuisine » de la duchesse.

Les analogies que nous avons notées entre Abondance et Saint-Gervais de Genève pourraient s'augmenter de plusieurs observations qui souligneraient la solidarité de ces deux ensembles, tout en accentuant la supériorité des peintures chablaisiennes sur celles de Genève.

A ce propos, nous estimons devoir revenir sur l'opinion exprimée ici même et accréditée généralement au sujet de la date de ces peintures genevoises. Après avoir pensé que la *Vierge de Miséricorde* avait été peinte pendant le pontificat de Félix V (vers 1447)<sup>2</sup>, nous

1. Menabrea, *Chroniques de Yolande de France*, p. 125, n° 94.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II. p. 370 (note).

croions pouvoir invoquer des raisons sérieuses pour la dater postérieurement à la mort d'Amédée, survenue en 1451. La parenté de style qu'elle offre avec les fresques d'Abondance d'une part, avec une gravure ornant un missel genevois de 1491<sup>1</sup>, de l'autre, semble lui contester une origine antérieure à la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. La présence de Félix V au milieu des dignitaires protégés par la Madone ne s'oppose pas à une telle opinion. Le pontificat d'Amédée VIII est resté, pour la maison de Savoie, un souvenir glorieux que l'entourage de ses princes ne négligeait point de rappeler lorsque l'occasion s'en présentait. En 1472, vingt et un ans après la mort de Félix V, le peintre Nicolas Robert fut rémunéré par la duchesse Yolande pour avoir décoré des bannières aux armes « du Saint Père »<sup>2</sup>. Il ressort nettement du contexte que cette désignation s'appliquait, non pas au pape alors vivant, mais à celui que la maison de Savoie avait donné à l'Église. Aussi bien, un peintre genevois, composant durant la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle un ensemble dont un fragment allait être marqué de la croix de Savoie, pouvait-il avoir l'idée de personnifier la dignité pontificale par un portrait de Félix V?

Les peintures d'Abondance proviennent d'un artiste supérieur au niveau des praticiens occupés en Savoie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Esprit accessible au sentiment de la grâce, à l'attrait des scènes prises sur le vif, animalier habitué aux chasses et aux épisodes de voyage, courtisan adroit à mettre en scène des « momeries », à contribuer à la splendeur des festins par la confection d'objets d'art et de luxe, le peintre d'Abondance observe rigoureusement la nature. Son art apparenté à celui de Péronet Lamy sent le terroir, tout en révélant des influences exercées en Savoie par le Vénitien Gregorio Bono et par le Suisse Conrad Witz, et tout en s'imprégnant de pratiques usitées dans les ateliers piémontais.

De telles particularités s'appliqueraient à maître Nicolas Robert qui apparaît dans les comptes de Savoie de 1465 à 1508<sup>3</sup>. Pendant le règne et la régence de Yolande de France, cet artiste fut constamment attaché à la cour. Il la suivit dans ses déplacements. Nous le trouvons à Ivrée, à Verceil, à Montcallier, à Rivolles et à Chambéry.

1. Blavignac (*Mém. doc. de la société d'hist. et d'arch. de Genève*, 1849, t. VII, pl. XXXV).

2. Dufour et Rabut, *op. cit.*, p. 92.

3. Cf. Dufour et Rabut, *op. cit.*, p. 80 et suiv., p. 108 et suiv.; — Menabrea, *passim*.

Il peint des bannières, des pennonneaux, des écussons, des arches de tabernacle et des coffres, des volets d'orgue. Il exécute des vitraux, répare à Chambéry d'anciennes verrières, probablement celles de Jean Sapientis (*alias* Witz) et contribue à rehausser l'éclat de repas pantagruéliques par l'invention d'objets bizarres destinés à renfermer ou à exposer des mets. A côté de ces travaux, il exécute des ensembles de peintures et décore en 1474, l'oratoire de la duchesse au château d'Ivrée. Ce travail, comprenant, outre la décoration de la



VIERGE DE MISÉRICORDE, FRESQUE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE (FRAGMENT)  
(Église Saint-Gervais, Genève.)

voûte, un *Jugement dernier*, une *Pitié*, des *Saints* et des *Saintes*, est composé suivant un programme indiqué par « frère Anthoine de Crémone »<sup>1</sup>. Soulignons l'importance de cette indication prouvant, une fois de plus, la part qu'avaient les clercs au Moyen âge dans l'inspiration des œuvres d'art.

Nos lecteurs perçoivent sans doute les rapports qui devaient exister entre l'oratoire d'Ivrée et le cloître d'Abondance. Les nombreuses réminiscences italiennes que nous avons signalées dans le couvent chablaisien ne seraient-elles pas attribuables en partie à l'intervention d'un ordonnateur ultramontain ?

1. Menabrea, *op. cit.*, p. 127.



D'autres arguments viennent s'ajouter à nos conjectures en faveur de l'identification de Nicolas Robert avec le peintre d'Abondance. Nous avons été frappé par la vue de petits personnages juchés en guise d'acrotères sur l'édifice abritant Jésus chez les docteurs, Or, Nicolas Robert peignit précisément, en 1475, pour le banquet du prince de Tarente, un « chateau d'amours » et « des *marmousés* de demy pié de long qui furent mis sur les tours »<sup>1</sup>. Ne retrouvons-



SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON  
FRESQUE DE L'ÉCOLE SAVOYARDE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Château de Fénis, près d'Aoste.)

nous pas ici, sous la main de maître Nicolas, les marmousets que nous avons remarqués à Abondance ?

A plusieurs reprises, il est fait mention des couleurs excellentes « mélangées à l'huile » qu'employait cet artiste. Pour braver les intempéries, alors que la plupart des ensembles contemporains de cette région exposés à l'air ont disparu, les peintures d'Abondance ont dû être exécutées au moyen de procédés dont Nicolas Robert connaissait le secret.

Après la mort de Yolande, survenue en 1478, cet artiste apparaît rarement dans les comptes de la Maison de Savoie. Un versement

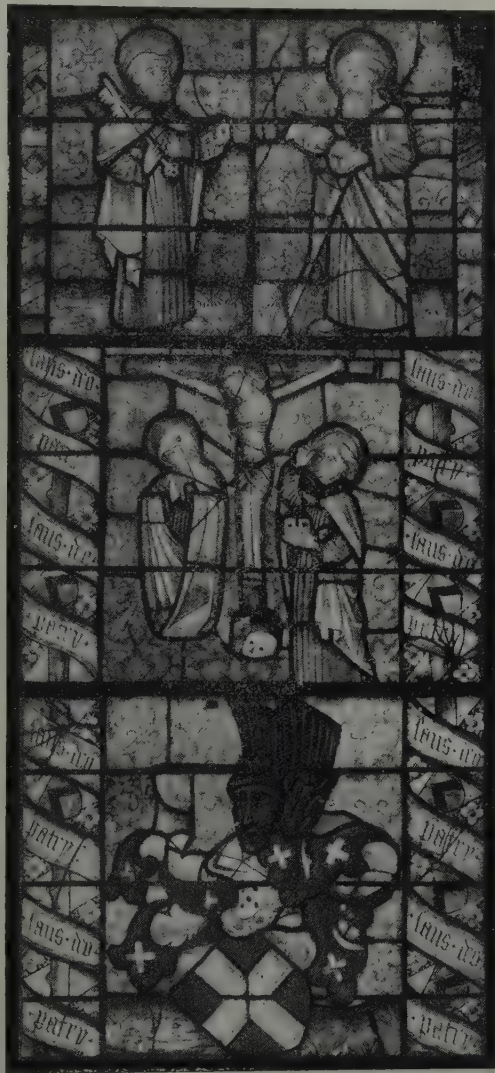
1. Menabrea, *op. cit.*, p. 129.

effectué en 1486 le mentionne comme étant à Chambéry, occupé à mettre en œuvre des vitraux dans la chapelle ducal<sup>1</sup>. N'est-il pas vraisemblable que, privé de sa souveraine, Nicolas ait cherché de l'ouvrage ailleurs ? Et ne serait-ce pas naturel qu'il en eût trouvé auprès de l'un des enfants de sa protectrice défunte ? Or, Jean-Louis, évêque de Genève et abbé d'Abondance de 1480 à 1482, fut, après la mort de Yolande, l'un des personnages les plus puissants du duché. Son frère François occupa également une situation en vue. Tout porte à croire que l'un ou l'autre de ces princes employa le maître favori de sa mère.

Quoi qu'il en soit, Nicolas Robert semble s'être fixé définitivement en Savoie après la mort de sa bienfaitrice. En 1507, il vivait à Chambéry âgé et privé de ressources. Le duc Charles se souvint de

1. Nous devons à l'obligeance de M. Lucien Bégule l'autorisation de reproduire ici un vitrail de l'église du Bourget en Savoie (cf. Lucien Bégule, *Les Vitraux du Moyen âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise*, Lyon, 1911, p. 217). Nos lecteurs constate-

ront aisément des rapports entre le cimier de l'écusson de Savoie et le *Saint Georges* de Fénis. Il serait possible que les deux œuvres provinssent de la même main. Nous ne voulons toutefois pas approfondir ici cette question. Ce qui est certain, c'est que de telles affinités accusent l'unité de l'école savoyarde au Sud et au Nord des Alpes.



Cliché L. Bégule.

VITRAIL, ÉCOLE SAVOYARDE

FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Église du Bourget en Savoie.)

lui et lui octroya des privilèges destinés à soulager sa vieillesse<sup>1</sup>. Le bénéficiaire n'en profita toutefois pas longtemps, car il mourut l'année suivante.

On le voit, de nombreux indices concourent à identifier le peintre d'Abondance avec Nicolas Robert. Pour le moment, il suffira d'avoir invoqué ces arguments, sans vouloir émettre autre chose qu'une hypothèse vraisemblable.

En tout cas, notre enquête a pour résultat d'établir la date et de faire ressortir le caractère de ces fresques. Commandées très probablement par Jean-Louis de Savoie, elles ont été exécutées à coup sûr pendant les années 1480 à 1490, sous les abbés Jean-Louis et François, membres tous deux de la maison souveraine du pays. Sans méconnaître leur cachet local ni leur parenté avec certaines peintures de Genève, d'Ambronay et de Chambéry, nous ne saurions assez affirmer la solidarité étroite qui les unit à la peinture du Piémont septentrional, notamment aux fresques du château de Fénis, près d'Aoste. C'est en effet en Italie, dans ce pays de la fresque, que le peintre d'Abondance a puisé les principes de clarté, de simplification et d'harmonie, — en un mot le style monumental de ses mises en scène. Si, relativement à d'autres productions de l'époque, ces compositions apparaissent un peu archaïques, elles n'en sont pas moins intéressantes pour leur iconographie et constituent un des monuments les plus remarquables de la peinture savoyarde à la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

CONRAD DE MANDACH

1. Dufour et Rabut, *op. cit.*, p. 118 et 119. Le duc intitule cet artiste : « *dilectum magistrum Nicholaum Robertum pictorem* ».







LA CRUELLE BERGÈRE  
AQUARELLE PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

## MAURICE BOUTET DE MONVEL

Au début du catalogue de l'Exposition qui fut accueillie cet hiver, à la galerie Manzi, avec un si large succès, M. Frédéric Masson avait écrit les lignes suivantes : « La vie de Maurice Boutet de Monvel fut traversée par des maladies cruelles qui l'empêchèrent de produire autant d'œuvres que lui-même et ceux qui l'admiraient eussent souhaité. Durant des mois, des années, il dut interrompre la tâche commencée. L'esprit était toujours aussi net, aussi fin, aussi précis, tel que ces traits que sa main traçait sans une reprise, et menait à bien sans un repentir. Mais il était las. Il sentait qu'il avait été l'homme de peu de gens, et, sans se plaindre de l'injustice, il en souffrait. Interrompue, sa vie fut abrégée. Il serait équitable qu'il eût sa revanche ; que de cette réunion dernière de la plupart de ses œuvres, son nom sortit glorifié. » Il semble que cette revanche équitable, que cette glorification posthume, soit aujourd'hui chose faite, et chose durable. Les artistes et ceux que, faute d'un mot moins usé, nous nommerons les amateurs, connaissent ce peintre. Ils le connaissent, ils l'apprécient ; ils en parlaient peu parce que Maurice Boutet de Monvel ne cédait pas au goût du moment et que, si son œuvre représente « la sensibilité d'une époque », elle n'en représente jamais la mode, l'attrait passa-

ger. Il exposait rarement, et, lorsqu'il exposait, ses toiles discrètes et restreintes échappaient au public que, dans les Salons, les très lumineuses enseignes attirent, et qui ne voit pas la clarté douce d'une petite lampe, tremblante comme un cœur. Mais c'est notre cœur que nous lui avons donné, nous qui fûmes enfants entre 1880 et 1890, et qui apprîmes à lire et à rêver en chantant les vieilles chansons et les rondes qu'il illustra de la délicieuse, immortelle façon que l'on sait.

Aujourd'hui, à ce sentiment profond et que l'âge ne fera qu'accroître, nous ajoutons une admiration non moins profonde. Nous jugeons ce que d'abord nous avons aimé. Dans bien des cas, de telles revisions sont dangereuses et fatales. Mais, avec Maurice Boutet de Monvel, nous sommes bien tranquilles et cette revision le grandira encore à nos yeux. C'est une joie rare, infiniment précieuse, que de trouver, si nous les rouvrons, les livres de notre enfance égaux et même supérieurs au souvenir que nous gardions d'eux. Avouons que nous ne relisons pas sans ennui, sans étonnement, malgré leur réputation, certains romans de M<sup>me</sup> de Ségur : hommes, nous n'y retrouvons plus ce qui, enfants, nous y enchantait. Rien de tel avec les *Chansons de France*, avec l'admirable *Jeanne d'Arc*. Disons plus : à reprendre ces albums, nous enrichissons rétrospectivement notre enfance ; quels mioches heureux et privilégiés n'avons-nous pas dû être puisque nous avions sous les yeux de pareilles images, à la fois tendres et spirituelles, qui allient le rêve et l'intelligence ; de véritables œuvres de poète ! Poète : c'est là tout son secret ; Boutet de Monvel, comme Andersen auquel il ressemble par plus d'un trait, savait que l'on charme les enfants en leur montrant les vérités comme des mensonges et les mensonges comme des vérités. L'enfant qui a regardé les livres de Boutet de Monvel voit ensuite sa sœur sous les traits d'une petite princesse, et toutes les petites princesses, dès lors, ressembleront à sa sœur ; ce qui lui fera aimer à la fois, comme dit Nerval, le Rêve et la Vie.

\*  
\* \*

Mi-Lorrain, mi-Tourangeau, Louis-Maurice Boutet de Monvel était le descendant d'une famille qui ne contient rien que de français ; Monvel est un nom célèbre dans l'histoire du théâtre : on dit encore Monvel, comme on dit Talma, ou Lekain, et soyez assurés que l'on dira plus tard Boutet de Monvel comme on dira Puvis ou

Degas. Un talent comme celui du peintre qui nous occupe ne prend toute sa signification et toute son importance que grâce à un certain recul. Quand plusieurs gloires actuelles, bruyantes, auront terminé leur rapide déclin; quand on verra qu'un artiste, pour durer de façon efficace, doit apporter autre chose qu'un document nouveau, une curiosité nouvelle de métier, de palette, Boutet de Monvel trouvera tout naturellement sa place, qui est véritablement dans les toutes premières. Et, avant tout, cet illustrateur restera comme l'un des seuls portraitistes de notre temps.

D'abord, comme on dit, il se chercha. Élève de Cabanel, de Jules Lefebvre, de Boulanger et de M. Carolus Duran, il fit, après la guerre, entre vingt-cinq et trente ans, des portraits assez sombres, de matière épaisse, très huileuse, qui ne ressemblent en rien aux œuvres postérieures. Dans le portrait du *D<sup>r</sup> Brissaud* (1873), dans celui d'*Adolphe Nourrit* (1876), peu encore de personnalité, sinon une sincérité directe, décidée, et, déjà, pas l'ombre de romantisme. Vers cette époque aussi, il peint des paysages. Ceux qu'il rapporte de ses deux voyages d'Orient ont un éclat de couleur, une volupté à la Delacroix, à la Cottet, qui restera unique dans son œuvre. Au contraire, les paysages qu'il fit en Touraine ont une délicatesse, un frémissement fragile devant quoi l'on songerait plutôt à Cazin. Assurément, si Boutet de Monvel n'avait signé que des paysages de ce genre, nous les vanterions fort, et ils suffiraient à faire dire qu'il fut un excellent peintre. Mais ce qu'il allait bientôt produire éclipse facilement ces œuvres de début. Ce que Boutet de Monvel fait depuis 1884 est autrement à lui. En 1884 parut le premier album de *Chansons de France*. Nous reparlerons plus loin de Boutet de Monvel illustrateur, mais, au moment où l'on parle plus spécialement du peintre, il est impossible de ne pas dire que cet album date de la même année que l'*Apothéose*, grande toile célèbre pour d'autres raisons que des raisons esthétiques. Or, l'*Apothéose* ressemble beaucoup plus aux illustrations de notre auteur qu'aux toiles dont nous parlions plus haut. C'est donc, sans doute, l'illustrateur qui, ici, a fait le peintre. Et cela est vrai pour toute la vie de l'artiste. Dans ses dernières années, Boutet de Monvel semblait l'avoir ouvertement admis: ne reproduisait-il pas alors, en grandes décorations, les émouvantes vignettes de la *Vie de Jeanne d'Arc*? De même, en 1884, aurait-il pu faire, d'après cette vaste *Apothéose*, la petite vignette la plus réussie.

Nous avouerons n'aimer que médiocrement cette *Apothéose*,



œuvre dont le succès de scandale dut froisser la nature délicate et fière de son auteur. La composition de l'*Apothéose* a plus d'effet que de grandeur. C'est là un pittoresque de metteur en scène plutôt qu'un pittoresque de peintre. D'ailleurs, cette toile reste tout à fait à part dans l'œuvre de Boutet de Monvel, qui ne pouvait se plaire longtemps au tapage de ce grand orchestre.

En effet, deux ans plus tard, il ne faisait plus que des portraits : *M<sup>lle</sup> Rachel Boyer*, *M<sup>me</sup> la baronne Deslandes*, et, en 1890, le ravissant, parfait portrait de *Miss R...*, que nous reproduisons, et qui est, à nos yeux, non seulement le chef-d'œuvre de Maurice Boutet de Monvel, mais encore un des plus beaux portraits de femmes qui soient ; digne d'être égalé à tel profil de Piero della Francesca, à telle figure de Clouet, de Prud'hon (le Prud'hon blond de la collection Rouart), d'Ingres.

La jeune Anglaise est représentée de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, devant un fond de couleur neutre. Presque de dos, elle tourne la tête, à droite, vers le spectateur ; et on la voit ainsi de trois quarts. Elle est blonde : un blond immatériel ; la chair du visage, de la nuque et des mains est d'un rose presque doré, dont la diaphanéité est extrême. Quant à la robe, elle a la couleur mate et douce du corail rose, qui est aussi celle de certains jades. L'un des bras, d'un mouvement gracieux, plein de naturel, s'appuie sur la taille, et la main tient une petite rose de Bengale au ton carminé, frais, presque brillant. Ce que nulle description ne saurait dire, c'est la séduction, le charme de jeunesse du visage, des traits, du regard, dont l'azur semble cendré comme le blond des cheveux et de la chair, comme le rose du vêtement. Ce portrait a le grand pouvoir de tous les beaux portraits : il donne à rêver. Il n'est pas seulement une œuvre d'art ; il est aussi une œuvre sentimentale. On éprouve, en le regardant, ce vague et irrésistible mouvement de tendresse que chacun de nous a éprouvé brusquement, dans tel ou tel musée, devant telle ou telle toile, que celle-ci soit de Lotto ou de Gainsborough, de Vermeer ou de Gustave Ricard. Il est donné à peu d'artistes d'enrichir cette glorieuse galerie imaginaire, formée par le cœur autant que par les yeux, et que la mémoire conserve avec jalousie, certaine de pouvoir ainsi, de la façon la plus satisfaisante et la plus secourable, affronter les heures de découragement ou de mélancolie.

A côté de ce très beau portrait, en voici d'autres qui ne sont point négligeables. Tous, ils sont peints dans des tonalités très

claires, avec des modelés doux et insensibles, comme les contours de l'œuf ou de la perle. Le trait qui les enferme a la ténuité du cheveu. Les détails du vêtement, de l'accessoire, sont reproduits avec une fidélité qui rappelle celle que les peintres primitifs apportaient à leur travail. Répétons ici les noms de Piero della Francesca et de Clouet, bien que le métier de Maurice Boutet de Monvel soit plus grêle peut-être que celui de ces deux grands artistes; suggérons aussi le souvenir de Liotard et, enfin, celui de Vermeer, sans prétendre assurément que l'auteur du portrait de *Miss R...* ait jamais égalé ce dernier.

Les portraits de grandeur naturelle sont fort rares dans l'œuvre de Maurice Boutet de Monvel. Son amour de la délicatesse, du détail, du « fini », devait tout naturellement le porter à adopter la toile de petites dimensions, de même que son goût de la pureté, de la clarté, devait le porter à choisir ses modèles parmi les enfants. On voyait à la galerie Manzi une vingtaine de cadres de dimensions relativement réduites, et qui contenaient plutôt de grandes miniatures que de petits tableaux. Tous, sauf erreur, représentaient



LE PORTRAIT DE MISS R...

PEINTURE PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

des enfants. Habillées de robes faites de lingerie ou encore taillées dans ces cretonnes écossaises dont la régularité géométrique l'enchantait, ces petites filles sont le plus souvent placées debout devant l'artiste, se détachant sur des fonds de tentures claires, sur des boiseries, sur de légers paysages. Ces modèles enfantins « posent » résolument, comme chez le photographe. C'était la vieille manière. Aucune tricherie. Ils sont là pour qu'on fasse leur portrait, pour

que le peintre trace d'eux un véridique et gentil double, bien ressemblant, et qui restera dans la famille un document et un signallement précis. Mais la conscience, chez Boutet de Monvel, est tout animée, comme allégée, par une profonde, paternelle tendresse. Oui, paternelle : même lorsqu'ils ne s'appellent pas Roger ou Bernard, on sent que le peintre, devant ces enfants, travaille avec amour, et que son sourire est ému par le bambin et la fillette qui devaient vite accorder leur confiance à ce Monsieur dont ils se savaient adorés.

Mais bientôt Maurice Boutet de Monvel, pour peindre ces jeunes modèles, sentit que la peinture à l'huile était trop lourde, trop opaque. Et il fit ces admirables aquarelles, précieuses comme des pierreries, fragiles comme les ailes du papillon, procédé qui convenait admirablement au sujet, et dont M. Louis Gillet a écrit avec ingéniosité qu'il « a les vertus de l'eau : éclat et transparence ».

\*  
\* \*

A vrai dire, c'est un enlumineur plutôt qu'un aquarelliste. Ayant obtenu un trait précis, dépouillé, défini, il le remplit de couleurs après coup. Ce n'est pas le métier d'un Eugène Lami, d'un Sargent, où le pinceau dirige ; ici, c'est la plume et le crayon. Aucune *maestria*, aucune fougue. On ne peut pas dire d'un air connaisseur, devant une œuvre de Boutet de Monvel : « Comme c'est enlevé ! » se sentant saisi de cette admiration passagère qu'on ressent devant le tour de force d'un virtuose ou d'un jongleur. Calme, persévérance, patience, réflexion, telles sont les qualités de ce peintre. Mais il en avait d'autres, sans lesquelles il n'eût rien produit que de morne et d'inanimé. Ces qualités-là ne s'acquièrent pas ; elles ne se développent point par le travail et l'application ; on les a de naissance. Elles ajoutent à l'œuvre d'art cette grâce frémissante, cette poésie involontaire, qui lui donnent son meilleur prix.

Chez Boutet de Monvel on les trouvera surtout dans ses illustrations et, en général, dans toutes les œuvres où il a pu unir à ses dons d'observation les dons d'une imagination en quelque sorte sentimentale.

Et nous voici amené à parler des deux albums : *Vieilles chansons et rondes*, *Chansons de France*, de *Nos Enfants*, dont le texte est de M. Anatole France, des *Fables* de La Fontaine, et des croquis exécutés pour « *Quand j'étais petit* », pour le *Saint-Nicolas*.



Autour des portées de musique, où une notation généralement peu compliquée accompagne les plus charmantes et les plus naïves paroles, Boutet de Monvel a composé des encadrements qui en font le commentaire. Par les étroites marges horizontales et verticales entrent la lumière et l'espace, comme, par le mince hiatus que laissent entre elles deux persiennes aux fenêtres d'une maison de campagne, entrent le jardin et l'été. Il faudrait le style souple et parfumé de l'auteur de *Sylvie* pour décrire ces enclos pleins de tranquillité, aux tendres herbages, où se dressent des arbres grêles, et qui portent sur leurs frontières des barrières faites de lattes irrégulières-



LE COMBAT, DESSIN PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

ment disposées. Boutet de Monvel, d'après la nature la moins apprêtée, a inventé un décor qui, maintenant, malgré ses imitateurs, est à lui seul. Ce qu'il a fait est aussi nouveau que ce que firent, en Angleterre, Kate Greenaway et Aubrey Beardsley. Et non seulement il a en propre ses paysages, mais encore ses accessoires, ses personnages, et les costumes que portent ceux-ci. Vous souvenez-vous de ces troupes de fauvettes, de pinsons et de passereaux qui peuplent, autour des chansons populaires, les ciels légers, les délicats branchages? Revoyez-vous les agnelets aux pattes minces, et ces pots de fleurs où croissent sans défaillance le basilic et le géranium? Avez-vous oublié ces petites paysannes joufflues et sérieuses, qui portent des robes de futaine et de percale très froncées à la taille, qui entourent leur visage de marmottes à raies ou à pois, et qui marchent si sagement, chaussées de bas blancs et de gentils sabots? Songeant à ces albums

si souvent feuilletés, chacun de nous ne peut-il pas redire, comme le disait Gérard de Nerval : « Chaque fois que ma pensée se reporte à ces souvenirs, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses, et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse... » Ballades discrètes, au ton toujours juste, et qui, la plupart



ILLUSTRATION DE « XAVIÈRE »

AQUARELLE PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

du temps, cachent la mélancolie derrière un sourire. Par elles nous voyageons dans le temps et dans l'espace; mais un temps et un espace limités à l'histoire et au pays français. Les personnages sont à la fois des marionnettes et des héros; les reines y portent les perles sous la bure, et l'Amour, au refrain, les attend sous l'ormeau.

Boutet de Monvel, n'en doutons pas, croyait aux légendes et aux fées. Il y croyait non par naïveté, mais par besoin. Certains artistes, et ce sont les plus grands, offensés par la réalité, et ambitieux d'atteindre ce qui n'existe que dans leurs rêves, créent de toutes pièces des mondes

imaginaires, dont ils offrent aux hommes les dramatiques ou voluptueuses splendeurs. C'est le cas d'un Michel-Ange, d'un Giorgione, d'un Poussin. A côté de ceux-là, dignes de vivre avec les Dieux, il en est d'autres qui ne sauraient oublier, dans leurs œuvres, ce qui se passe sur la terre, et qui transposent le spectacle quotidien pour en faire un spectacle choisi et amélioré. Tels sont Benozzo Gozzoli, Watteau, Monticelli.

Boutet de Monvel est de cette dernière race, qui n'aime la vérité qu'idéalisée et qui fait un compromis séduisant et satisfaisant entre ce qui est et ce qui devrait être. Cette transposition s'opère chez Boutet de Monvel avec une discrétion où la pudeur rencontre

la timidité. Toujours il a l'air de vous dire : « Voyez, je plaisante, je ne suis pas très sérieux, mais je suis ainsi pour ne pas exposer mon extrême tendresse; souffrez que je laisse mon émotion à l'intérieur. » A nous d'être dignes de la deviner, de la partager.

D'ailleurs, si Boutet de Monvel, dans ses albums de *Chansons* et



JEANNE D'ARC SE PRÉSENTE AU CONSEIL  
AQUARELLE PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

de *Fables*, avait montré directement cette émotion dont il ne nous fait part, en quelque sorte, que d'une manière allusive, il n'eût pas « traité son sujet », et, cela, somme toute, n'est pas un défaut de l'art français, qui aime la liberté, mais répugne au désordre. Nous ne voulons pas nous faire ici l'apôtre d'un classicisme qui, au surplus, a aujourd'hui un nombre de défenseurs tout à fait suffisant; nous préférons la confusion des genres qu'on trouve dans un Shakespeare, un Cervantès, un Heine, à la délimitation desséchée et toute démons-



trative que l'on trouve dans certaines œuvres qui se réclament de manière entièrement usurpée de la tradition française et classique. Mais la clarté, par bonheur, ne refuse pas toujours, chez nous, les bénéfices du mystère et, comme exemples, il suffira sans doute de tracer une fois encore ici les noms de La Fontaine, de Watteau, de Gérard de Nerval, auxquels on peut ajouter ceux de Musset et de Verlaine. Boutet de Monvel n'est pas l'égal de ces poètes clairvoyants et délicieux; pourtant on peut, après eux, parler de lui, qui sut combiner l'émotion et la malice, la tendresse et l'ironie, et donner à son art la saveur de ces cerises que l'on nomme, croyons-nous, des Montmorency, dont la légère acidité empêche qu'on ne trouve fade un sucre qui, sans elle, ne désaltérerait point.

\*  
\* \* \*

Une œuvre charmante, et que nous reproduisons, nous permettra de passer des albums de grâce et d'esprit aux albums d'émotion et de grandeur.

*La Cruelle Bergère*, ainsi se nomme ce pâle et frais éventail. C'est toujours le paysage aux lignes modérées, le pré où l'herbe est vert d'eau : une véritable herbe de pastorale. Dans ce pré un jeune berger est à genoux, la face contre terre, les mains jointes pour la prière. Il supplie la Cruelle Bergère. Celle-ci est une enfant, une paysanne nullement attifée ni minaudière, une bonne petite aux joues fraîches. Mais son cœur est inexorable, et comme, près d'elle, se tient un Cupidon tout nu, elle lui a pris son arc et décoche une à une toutes les flèches du divin carquois, qui viennent transpercer le soupirant malheureux. Autour de ces trois éternels personnages les agneaux paissent indifféremment, mais un grand chien-loup, assis sur son derrière, hurle, le nez au ciel, d'une façon désespérée.

Il y a là un sentiment bien différent de celui que l'on a coutume de trouver dans des vignettes de ce genre. Il s'en dégage toute une poésie amoureuse, qui ne perd rien de sa force, bien au contraire, pour être enveloppée ainsi dans la plaisanterie et la mi-parodie.

Cependant Boutet de Monvel était capable de traiter des sujets plus hauts. On a de lui une illustration de la *Xavière* de Ferdinand Fabre qui contient quelques-unes de ses compositions les plus parfaites; mais par la *Vie de Jeanne d'Arc*, par le *Saint François d'Assise*, il entre dans les deux plus beaux royaumes de la terre et du ciel. Pour voir sur le papier une représentation de Jeanne qui ne

soit pas inférieure à l'image que le cœur se fait d'elle, on doit ouvrir l'album de Boutet de Monvel; on ne le feuillettera pas sans que le cœur se serre. Nous avons vu des yeux mouillés de larmes nous remercier de leur avoir fait connaître ce livre où toute chose est traitée avec cette simplicité profonde qui donne leur pouvoir à l'image d'Épinal et à la miniature de missel.

Sans la *Sainte Geneviève* de Puvis de Chavannes, il n'y aurait en France que cette *Jeanne d'Arc* de Maurice Boutet de Monvel



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE PRÊCHANT LES OISEAUX  
AQUARELLE PAR MAURICE BOUTET DE MONVEL

pour illustrer nos gloires. Et l'on peut regretter que certaines de ces compositions n'aient pas été grandies par l'artiste de telle sorte qu'elles eussent décoré à merveille les murs de ce Panthéon où Puvis n'a certes pas d'égal. Les images de *la Vie de Jeanne d'Arc* ont une beauté qui ne tient pas à leurs dimensions. Boutet de Monvel le savait, car il exécuta, après la publication de son album, de grandes peintures qui sont, naturellement, aujourd'hui, en Amérique, et qui n'étaient pas inférieures aux fresques de Benozzo que l'on voit à Florence, au palais Riccardi.

Il n'est point question de décrire telle ou telle page de ce recueil unique, qui réunit le style de l'épopée et celui de la prière. Et l'on serait bien embarrassé de dire si l'une de ces aquarelles est plus

belle que telle autre. Dans toutes, Jeanne y apparaît comme une hostie diaphane et radieuse. Mais nulle part peut-être elle n'est aussi belle, aussi pure que dans la double feuille du Sacre, à genoux derrière son roi, la paupière baissée, le front appuyé à la hampe de son oriflamme, toute vêtue de blanc et couverte de lys.

Le *Saint François d'Assise* est la dernière œuvre de Maurice Boutet de Monvel. Il y travaillait lorsqu'il mourut; et elle n'est pas achevée. Depuis longtemps ce sujet le tentait. Voici trois ans, sa fragile santé lui laissa quelque répit, et il put partir pour l'Italie. Il gagna l'Ombrie, fidèle décor de ses rêves, où rien ne le déçut. Ses yeux privilégiés surent voir devant les oliviers, au pied des cyprès, le fantôme du saint qui y habite encore. « Douceur franciscaine » : expression que l'usage a abîmée, et qui, hélas! n'est plus qu'un « cliché ». Employons-la cependant ici, car elle convient à l'œuvre, qui joint la familiarité à la grâce, le respect à l'amour, et qui est toute baignée de foi. Le *Saint François* n'a pas, pour nous toucher, toutes les fortes raisons qui font pour nous, de la *Jeanne d'Arc*, une sorte de bréviaire. Mais on y trouve tout ce que Boutet de Monvel a aimé : les enfants et les bêtes, les ciels purs et fins comme des regards, et ces regards qui ne cachent rien d'une âme sans ombre et sans amertume : l'âme même de Maurice Boutet de Monvel, qu'une troupe de mésanges accompagna sans doute jusqu'au Paradis, où le durent fort tendrement accueillir la sainte et le saint dont il avait fait ses patrons.

JEAN-LOUIS VAUDOYER







ENSEIGNE D'AUBERGE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.  
(Musée Alsacien, Strasbourg.)

## L'ART RUSTIQUE EN ALSACE

---

UNE étude sur l'art rustique en Alsace exige d'abord l'examen rapide de la région, de la race pour laquelle les artistes travaillent, enfin des matières qu'ils mettent en œuvre.

De cette région, César disait : « C'est la meilleure des Gaules. » Dix-huit siècles plus tard, un voyageur français écrivait : « C'est une terre débordante de grain, d'huile et de vin. » L'Alsace a d'exquises beautés naturelles. Elle a des montagnes, des rivières, des lacs; elle a des plaines fécondes et riantes; elle a d'illustres vignes; elle a des villes étrangement pittoresques. Tout Français qui veut voyager doit faire visite à l'Alsace. Avons-nous besoin d'ajouter qu'il y sera chez lui?

En même temps qu'un panorama miraculeux, les Vosges constituent un immense joyau géologique. Elles sont de granit au sud; au nord, de grès. Leurs pentes occidentales versent les eaux à la Moselle; leurs pentes orientales, au Rhin. Avec de souples mouvements, leurs enchevêtrements harmonieux vont se nouer au plateau lorrain.

Pour comprendre exactement ce que signifient le mot montagne et le mot plaine, peut-être est-il nécessaire d'aller en Alsace. Où trouver, en effet, montagnes mieux surgissantes et plaine mieux nivelée? La terre se gonfle, s'arrondit, se hérissé, puis tout à coup devient étale.

A la beauté des formes se joint la magnificence des couleurs. Étudiez, par exemple, la symphonie des verts : vert sombre des sapins, vert clair des mélèzes, vert bleuâtre des hêtres, vert argenté des bouleaux, vert ardoisé des vignes, vert velouté des prairies. Suivez aussi la gamme des bleus : l'horizon est parfois d'un azur si intense qu'il donne l'illusion d'un lac sublime. Au premier signal de l'automne, éclate la magie suprême. Toutes les pourpres se mêlent en cascades à tous les ors. A chaque saison, les nuages prennent des contours et des nuances qui nous fascinent. Parfois, ils semblent des fumées qui sortent des cimes. Parfois, ils se muent en une subtile vapeur laiteuse pareille à une haleine. Parfois, ils glissent comme des toiles pleines d'un sombre mystère. Parfois, ils s'enlèvent mollement comme une ouate idéale. Parfois, suspendus à un sapin centenaire ou à une ruine glorieuse, ils flottent comme des étendards.

Délicieuses à voir, nos Vosges sont délicieuses à respirer : le voyageur y savoure un air parfumé et réconfortant. Les sommets se couronnent de ruines qui paraissent en être l'illustration naturelle. Au fond des vallées s'élargissent des coupes ouvertes à la soif et à la rêverie. De toutes parts, s'abaissant et se relevant, se déploient des routes parfaites. Chacune d'elles, sans exception, donne lieu à d'exquises promenades. Les chères Vosges ! On n'y risque ni son temps ni sa vie.

Le paysage vösgien ne le cède à aucun autre, si admirable qu'il soit. Du sommet de la Tour penchée de Pise, en regardant le merveilleux panorama qui va des monts toscans à la Méditerranée, nous pensions à l'Alsace. Était-ce l'effet d'une obsession ? Nullement. Le grand poète italien Alfieri, qui a séjourné à Wettolsheim près de Colmar, chez la comtesse d'Albany, fit cette comparaison : « La vue dont on jouit ici est admirable. On domine l'immense plaine traversée par le Rhin qu'encadrent si magnifiquement les Vosges et la Forêt-Noire, semblable à la plaine de Pise. Imposants jusque dans leurs ruines, s'étalent les trois châteaux d'Eguisheim, antique résidence des seigneurs dont descendait le pape Léon IX. Quand le temps est clair et que les glaciers de la Suisse apparaissent, dentelant le ciel, il serait difficile de rêver une plus grande variété d'aspects, une plus grande profusion de couleurs. » Il y a mille endroits de l'Alsace dont, sans exagérer, on peut parler avec la même gratitude. Nous disons : sans exagérer, car l'esprit alsacien est affamé de précision. Toute exagération, en n'importe quel sujet, même dans l'éloge, l'irrite secrètement comme une offense personnelle.

En Alsace, les villes, les bourgs et même les villages nous offrent souvent des tableaux achevés : une fontaine à large vasque occupe le centre de la vieille place ; tout autour, se groupent des maisons à pignon dentelé, à auvent bruni, avec des logettes en encorbellement, des escaliers en spirale, des écussons ; parfois, brochant sur le tout, un rosier en fleurs. Des rues pittoresques nous mènent à l'hôtel de ville, à l'église, aux vieilles tours carrées où nichent les cigognes.

La couleur du grès vosgien est déjà un enchantement. Suivant



RUE A OBERSEEBACH

l'heure, suivant la saison, suivant la température humide ou sèche, il revêt toutes les nuances du rose, depuis les teintes les plus fraîches de l'aurore jusqu'aux plus poignants reflets du couchant. Aux jours de fête, on dispose dans les églises des rameaux, voire des sapins entiers. La pierre semble s'animer en retrouvant la vie végétale qui ombrageait les pentes d'où elle est extraite ; balsamique, généreuse et pure, une odeur de forêt remplit la nef : c'est une ivresse pour tous les sens.

Quand les monuments sont entourés d'arbres, chaque saison organise avec eux d'inépuisables harmonies de coloris. Au contraste superbe de la pierre rose et des noirs rameaux succèdent les disso-



nances émouvantes de la verdure neuve. En automne, l'or et le carmin des feuilles, encadrant ce grès, forment un concert dont on voudrait ne pas perdre la moindre note.

C'est une pierre à la fois drue et délicate. A peine rosée quand elle a été fraîchement touchée par le ciseau, elle prend peu à peu une teinte de rouille. Elle sert à merveille l'art gothique et l'art roman : le roman, parce qu'elle mêle à l'austérité des lignes le sourire éternellement printanier de la matière, et fait ainsi ressortir les lignes sobres qui lui sont confiées ; le gothique, parce que sa dureté, que le temps augmente, conserve fidèlement les détails les plus hardis et les plus subtiles moulures d'une ornementation compliquée. Quant à l'art élégant et fleuri du XVIII<sup>e</sup> siècle, le grès rose semble pour lui une substance désignée par un choix providentiel.

L'Alsace n'apporte pas seulement une très large et très originale contribution à l'histoire des grandes périodes artistiques : époque féodale et romane, époque gothique, Renaissance, époque classique, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; elle offre aussi les éléments d'un chapitre particulièrement intéressant sur l'art rustique.

Directement issu de la terre et de la race, l'art rustique, quand il se manifeste d'une façon suivie, est plein de révélations sur tous les styles qu'adopte la région.

En Alsace, nous avons devant nous, chose si rare, un peuple qui a gardé son art populaire. La maison paysanne est d'un pittoresque ingénieux, en même temps que d'un confort étudié. Le haut pignon blanc laisse voir la solidité géométrique de sa charpente. Dans la vaste toiture, la courbe du faitage et l'angle des rampants sont calculés pour repousser aussi loin que possible de la muraille le soleil, la pluie ou la neige. Parfois, des auvents protègent avec grâce les fenêtres de chaque étage. Le plus souvent, la maison est entourée de galeries dont le style révèle la date. Cette date est inscrite dans un écusson en pierre au-dessus de l'entrée. Mais, à la rigueur, on pourrait la contester ; il arrive qu'à l'entrée d'une maison entièrement rebâtie, on replace la date ancienne comme une sorte de décoration ou de talisman. Interrogeons donc les balustres des galeries. Sont-ils taillés en sveltes fuseaux ? Ils participent à l'inspiration de la Renaissance. Sont-ils de forme carrée et solennelle ? Ils appartiennent à la période classique du XVII<sup>e</sup> siècle ou du XVIII<sup>e</sup>.

Pénétrons maintenant dans cette maison si hospitalière. Elle se compose presque toujours de trois parties distinctes : celle des hommes, celle des bêtes, celle des choses. Voici, à gauche, le hangar

abritant les voitures, les instruments agricoles, la meule, le pressoir ; voilà, au fond, l'écurie et l'étable ; voilà, à droite, le logement proprement dit. Nous sommes loin des maisons lorraines, où les bêtes ont la première et la plus grande place.

Partout, dans cette maison rustique, on constate le souci de la beauté. Les arts sont presque tous nés de la joie. Seules, la poésie et la musique peuvent être filles de la douleur. Un homme qui songe à orner sa maison, à sculpter ses instruments de travail, il faut que ce soit un homme heureux. Mieux encore : c'est, la plupart du temps, un homme qui rivalise de bonheur avec ses voisins. Cette admirable émulation s'est produite, en Alsace, au lendemain de la Révolution française. La justice règne ; les chaînes sont rompues, l'avenir assuré, la loi égale pour tous. Plus de vexations, de persécutions, de spoliations. Les agents des tailles et des gabelles, avec leurs exigences et leurs menaces, disparaissent parmi les fantômes du passé. Les contributions, régulières et consenties par le contribuable, n'ont pour lui rien de pénible ; elles flattent son orgueil, en constatant sa durable richesse. Le fertile sol d'Alsace, voilà donc enfin qu'il appartient à ceux qui le cultivent. Les biens passeront tranquillement et tout entiers aux enfants et aux petits-enfants. On veut que ces biens soient parés de grâce, afin que le souvenir des aïeux en demeure fleuri. Que la Révolution soit bénie ! Elle a fait du labeur une félicité.

Ce fut pour l'Alsace un signal de fécondité agricole, commerciale, industrielle, artistique. Les entraves s'étaient anéanties du même coup que les privilèges. Le plus humble paysan pouvait avoir pignon sur rue. Les ouvriers, sur qui ne pesait plus le joug des corporations, travaillaient librement, parcouraient les campagnes, répandaient partout des choses jolies et peu coûteuses. A vrai dire, plus d'un, pour faire ces chefs-d'œuvre, avait choisi d'admirables modèles. Où ? Au château, au couvent, à l'heure où châtelains et moines fuyaient vers la frontière. L'art populaire reçut de la Révolution une ardeur intense et gaie.

Chez les paysans alsaciens, comme chez les paysans lorrains, l'amour-propre est très vif, très constant, très jaloux. Le mot même de *paysan* blesse ceux de Lorraine : ils le jugent dédaigneux, ironique, grossier. C'est pourtant un si beau mot ! Le travailleur des champs, voilà par excellence *l'homme du pays*. Plus encore peut-être que le laboureur, le vigneron a l'orgueil de son travail. Une pointe de vanité spéciale fermente en lui. Sa vigne est la plus

magnifique du vignoble, lequel est le plus magnifique du monde. Le baptême ou l'enterrement auxquels il préside doivent être célébrés « comme pas un ». On parlera éternellement des mesures de vin bues à sa noce. A la fête du village, telle famille cuit assez de gâteaux et de pâtés pour nourrir le village entier. Dans telle maison peu à peu dépeuplée par la mort et où il n'y a plus que le grand-père et la grand'mère, les deux bons vieux continuent à faire des préparatifs de fête. Qui viendra manger leur pâtisserie ? Un peu rassise, elle ira aux pauvres, pièce par pièce. En certaines de ces fêtes, où la gaieté rayonne et pousse avec une puissance irrésistible, les façades se garnissent de draps de lit, de nappes, d'images, de tableaux. On y accroche même des couverts d'argent, des pendules, des certificats de première communion, des brevets d'institutrice. La maison tout entière s'affiche au dehors. On dirait qu'elle se met aux fenêtres, corps et âme.

Les assemblées, les repas, les veillées, voilà les fêtes du peuple. A ces fêtes le peuple estime que conviennent les couleurs claires, fortes, tranchées. En Alsace se manifeste noblement cette esthétique ingénue et saine. Le bleu, le vert, le blanc, le rouge, éclatent dans les vêtements, dans la vaisselle. Sur les assiettes, les plats, les soupières, des images de fleurs ou de coqs multiplient les tons les plus chauds du jaune, du rouge et du vert : régal pantagruélique des yeux. Il y a même des maisons qui teignent leurs volets et leurs portes en un bleu vif.

Dans la parfaite maison rustique d'Alsace, tout est pratique, logique, digne. Toujours pareille, toujours diverse, elle sait, en gardant ses éléments essentiels, s'adapter aux exigences de la contrée et aux conditions sociales des temps.

Dans chaque chambre, de profonds placards sont creusés en pleine muraille. Les buffets, l'étagère, les huches, les armoires, ouvrent de toutes parts un propice et patriarcal abri. Sur les escabeaux, on peut s'asseoir largement, de tout son poids.

Ces galeries à rampe commode et pittoresque, ces fenêtres plus larges que hautes, aux cadres ciselés, ce coquet chapeau des cheminées, ces poutres apparentes aux corrects entre-croisements, ces toits de tuiles festonnés, ces murailles blanchies à la chaux, ces auvents sous lesquels se balance l'or en lingot du maïs mûr, cette gracieuse logette en saillie dans le pignon, ces rideaux à damiers rouges et blancs, ces pots de géraniums rouges, ce grenier où l'on respire l'odeur âcre et puissante du houblon qui sèche : qui habitait ici ? Le



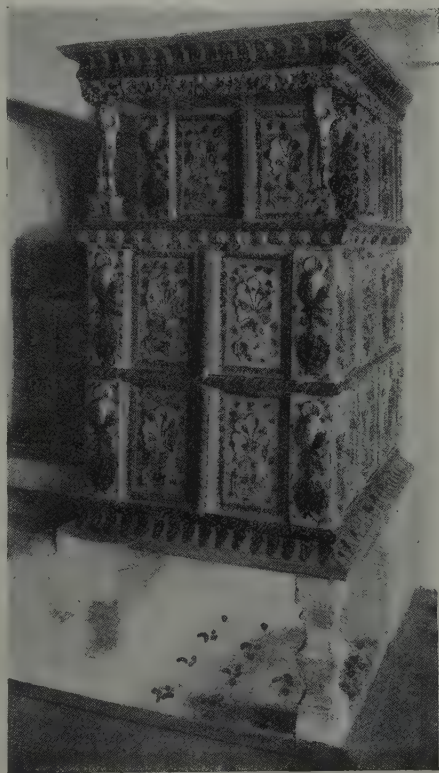
bonheur. La beauté, dans l'esprit du paysan, évoque l'idée d'abondance, de foison, de superflu. Le type de la beauté, c'est pour lui sa belle vendange ou sa belle maison.

A la campagne, on trouve rarement deux tables ou deux buffets tout à fait pareils; jamais deux maisons. Chaque maison a sa personnalité, son âme. Au contraire, à la ville, présentement, les maisons ont une tendance à devenir identiques et impersonnelles. Celui qui les fait bâtir ne semble ni penser, ni sentir, ni vouloir, ni même exister d'une façon propre. Il souhaite une maison quelconque. Tout de suite, on transporte à l'endroit indiqué les perches de l'échafaudage, les brouettes du mortier et les plans de l'architecte. Que ne peut-on fournir la maison toute construite et toute meublée! On en ferait fabriquer d'avance à la grosse, dans les prisons.

Dans la maison rustique d'Alsace, le « poêle » (*stube*), c'est la pièce maîtresse. On y dort; on y reçoit ses amis; on y prend des repas. *Vivere et philosophari!* Le paysan alsacien mange presque toujours au « poêle », et non à la cuisine. Pièce maîtresse et salle du maître. L'une des fenêtres

donne sur la rue, l'autre sur la cour : de là, le maître a l'œil partout. La vieille horloge palpite en sa gaine de bois. Une alcôve s'ouvre au fond, avec un double lit aux matelas épais et très hauts. A la tête de chaque lit est dessiné un cœur enflammé, avec la date du mariage et une couronne de fleurs roses et bleues.

Des boiseries encadrent la chambre. Les poutres du plafond se dessinent, solides et belles. Parmi les chaises de bois aux dossiers sculptés, le fauteuil a un air de solennité obligeante. La huche s'orne



POÊLE EN FAÏENCE  
(FIN DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE)  
PROVENANT DE LOGELNHEIM  
(Musée Alsacien, Strasbourg.)

de fleurettes ou de fruits en relief. Une grande armoire, dans un coin, fleure le beau linge bien lessivé, lequel a une ampleur et une qualité incomparables. Le fourneau, c'est le roi de céans : monument Louis XV, de fonte ou de porcelaine bleue et blanche, généreuse et vénérée tour du feu, il avale son combustible par une porte percée à travers la muraille de la cuisine. La ménagère qui prépare le repas peut surveiller d'un seul regard les feux indispensables : elle ne risque pas de salir la chambre d'honneur.

Ces maisons des villages alsaciens ont rarement leur vraie façade sur la rue. Elles ne montrent aux passants que leurs fenêtres. La porte s'ouvre sur la cour. On n'entre que par l'intérieur. Mais, de l'intérieur, on voit ce que se passe au dehors. Dans les villages lorrains, toute différente est la disposition : la porte s'ouvre presque toujours sur la rue. Dans les villages champenois, beaucerons, normands, beaucoup de maisons sont enfermées entièrement dans une enceinte aux murailles élevées.

Sous un rayon de soleil couchant, devant la maison alsacienne à pignon aigu, mainte paysanne est un Henner qui passe. Elle a l'art de nouer son fichu et de le froncer en petits plis derrière la tête. La robe rouge ou verte aux galons de velours resplendit ; le tablier de soie éclate ; le corsage s'épanouit ; la collerette brodée et le bonnet rehaussé d'argent étincellent ; les amples rubans de moire déploient leurs ailes dans cette lumière de triomphe. Suivant la vieille tradition alsacienne, la fiancée devait apporter au ménage un rouet, un lit et un coffre contenant trente-cinq jupes données par ses parents. — Pourquoi ce chiffre de trente-cinq ? Parce que le chiffre de trente-six est de bon augure : trois douzaines. — Mais où est la trente-sixième jupe ? — Vous l'admirez sur la fiancée.

Pour l'Exposition de l'Est (Nancy, 1909), dans le parc Sainte-Marie, parmi des arbres centenaires, une maison alsacienne avait été transportée pierre par pierre, poutre par poutre, fleur par fleur. Les bois du pressoir, l'auge de la fontaine, les marches gironnées de l'escalier, la cage des oiseaux, tout en était d'une pathétique authenticité. Chère maison aux volets noirs, aux auvents vermoulus, aux petits carreaux sertis de plomb ! Au fronton, il y a une inscription datée de 1798, en langue allemande. Dans la cuisine, voici le dressoir aux assiettes décorées de rouge et de vert, le buffet de noyer ciré où les étains ont tant de grâce, la grosse lanterne d'écurie, la boîte à sel, la balance aux plateaux de bois, le moule à *kugelhopf*, les corbillons, les pichets d'étain, les pots de grès. Allongé contre la

muraille, le banc invite l'homme à s'asseoir. Le joli rouet (avez-vous remarqué qu'un rouet est toujours joli?) invite la femme à travailler. Coffres et buffets sont les monuments solides élevés à la fortune du lieu. Dans sa gaine, la vieille horloge à poids rythme de son balancier la fuite consciencieuse de ses minutes. En l'alcôve, deux lits. D'ordinaire, le maître et la maîtresse de la maison ne reposent pas dans la même couche. Dignité et chasteté du foyer. Le lit destiné au maître porte une petite tablette où l'on place la Bible. Le Livre Saint préside au sommeil vénérable. Voici la chambre du grand-père. Belle et douce chambre, parfaitement tranquille, où l'aïeul reste tant qu'il veut. Il y prend ses repas, quand tel est son bon plaisir. Veut-on lui faire visite? On frappe à sa porte et on lui demande s'il désire recevoir. Près de son lit à baldaquin sont suspendues les photographies de la maison. Ici, la famille entière figure près de son chef, respectueusement. Rien de plus édifiant que cet usage d'Alsace. La piété filiale y sourit avec une gravité sublime. Il y a du patriciat dans ce patriarcat. Un peuple est grand par la grandeur même du respect qu'il porte aux vieux. Quand la maison alsacienne fut prête à recevoir les visiteurs, M. le juge Stoffel, qui en avait dirigé la reconstitution, vint y dîner avec des amis. C'était l'âme même de l'Alsace que les convives respiraient, au milieu de ces choses si personnelles et si persistantes. La nuit tomba. On alluma des chandelles, comme au vieux temps. L'ombre des rideaux se dessina sur les murs. Les ancêtres demeurés là-bas semblaient revenir parmi nous, avec toute leur bonne grâce, pour assister au repas. Des larmes mouillèrent tous les yeux.

Le génie décoratif du XVIII<sup>e</sup> siècle a inspiré et renouvelé les arts industriels, dans toute l'Alsace. Voici la sculpture sur bois et la menuiserie, enrichissant de leurs travaux les demeures même les plus humbles. Voici la sculpture. Voici la gravure, où l'Alsace se révèle, une fois de plus, si originale. Voici la ferronnerie qui, sur les balcons, les fenêtres, les impostes des grilles, met une grâce si aristocratique. Voici les tissus aux ingénieux dessins, portant dans leurs plis l'opulence d'une cité.

Voilà enfin le jouet. De tout temps, en Alsace, le jouet a tenu large place dans la vie sociale. Tous les enfants en font leur délice, et maintes grandes personnes, leur divertissement. Dans telle famille alsacienne, on conserve pieusement des ménages de poupées du XVIII<sup>e</sup> siècle : appartements lilliputiens avec salon, chambre à coucher, salle à manger, cuisine, où les meubles et les ustensiles



sont d'une irréprochable façon. Quand ces minuscules et minutieux chefs-d'œuvre, le matin d'un premier janvier, ont été donnés en éternelles, l'enchantement a dû être profond, mais bref. « C'est trop beau pour vous », ont dit les parents, en installant le tout au plus haut rayon d'une armoire bien close. Ils ont ajouté : « Vous l'aurez quand vous serez grands. » Peut-être ne croyaient-ils pas si bien dire. Admirez ce groupe de vieilles femmes causant entre elles : mains croisées sous leur châle, tout à leur bavardage, elles penchent un peu la tête comme pour en recueillir la moindre syllabe. Ces vieilles femmes sont des pelotes à épingles. Nous parlons sans métaphore. Admirez cette épicerie : la maison au pignon pointu, aux murailles blanchies à la chaux, aux poutrages apparents, laisse entrevoir dans le détail ses comptoirs et ses tiroirs, ses poids et ses balances, tout un assortiment de si bonne mine et de si bon aloi. Au-dessus de la porte, on lit le nom de l'épicière, « Marie-Jeanne ». Document significatif et de haut enseignement historique : à partir de la Révolution de 1789, en Alsace, on a gravé sur les maisons rustiques le nom de leur propriétaire ; le plus humble agriculteur se sentait maître chez lui. De distingués Alsaciens collectionnent les soldats de plomb ou de carton. Récemment, à Strasbourg, dans une Exposition militaire, a figuré toute une armée française. Rangée en bataille, elle soulevait une acclamation universelle. Héros de Solférino ou de Sébastopol aux képis surélevés, héros d'Afrique aux tuniques longues et serrées, gardes nationaux de 1848 ou de 1830 aux shakos volumineux, et vous, grognards de Napoléon I<sup>er</sup>, comme vous manœuvriez triomphalement ! Maint collectionneur, de fortune modeste mais de patience illimitée, consacre tout le budget de ses plaisirs et même un peu davantage à augmenter l'effectif de son armée. Deux fois par an, le 1<sup>er</sup> janvier et le 15 août, il la passe en revue. Ce sont ses deux grands jours. Quel travail pour une telle mobilisation ! L'appartement étant de médiocres dimensions, les bataillons et les escadrons sortis de leurs boîtes exigent toute la place. Les meubles sont donc relégués au grenier. En bon ordre défilent les régiments de ligne, l'artillerie roule au triple galop, la cavalerie charge. « Allons ! faites donner la Garde. La victoire est à nous. » Un peu de la joie qu'il a connue après Magenta et Malakoff passe alors dans l'âme de l'Alsacien.

Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, l'industrie de la céramique s'est développée en Alsace d'une façon prodigieuse. Aujourd'hui, grâce à la faïencerie, le luxe est profondément démocratique. Sur la table du

millionnaire et sur celle de l'ouvrier, les assiettes sont à peu près les mêmes de matière et de forme. Autrefois, chaque classe avait sa vaisselle distincte : pour les nobles, assiettes d'argent ; pour les bourgeois, assiettes d'étain ; pour le peuple, assiettes de terre. La domesticité mangeait dans des écuelles de bois. Grâce au perfectionnement de l'industrie, ces sortes de vaisselles inférieures sont abandonnées. La vaisselle en usage, dans les familles les plus pauvres ou dans les restaurants de dernier ordre, coûte moins cher que ne coûtait la



MAISON DE PAYSANS A SAERSOLSHEIM

vaisselle de bois au Moyen âge, moins cher que ne coûtait la poterie de terre brune à la veille de la Révolution. Elle est alléchante, nette, propre. Elle procure aux moins riches l'édifiante sensation du confortable. Les plus riches ont renoncé aux assiettes d'argent, non peut-être par modestie, mais par délicatesse. Pendant les festins d'autrefois, on ne changeait guère de couvert. L'assiette était d'argent, mais servait pour le potage, le poisson et le rôti. Parfois même, voisins et voisines mangeaient dans la même, « à la mode de France ». Bien que les châtelains eussent des « argentiers », l'assiette d'argent restait souvent d'aspect livide, balafmée en tous sens par les traces du couteau. De plus, il était difficile d'enlever le mauvais goût que

certaines aliments communiquent au métal. Quant à l'assiette de bois, quelles odeurs ne conservait-elle pas? L'assiette de porcelaine les remplace toutes deux avec un éclatant avantage. Sous Louis XV, l'assiette de Rouen décorée valait cinq livres; l'assiette blanche, deux livres. Quant à la porcelaine blanche, elle était plus coûteuse que l'argenterie. Pendant la Régence, six tasses avec leurs soucoupes se payaient cent vingt livres. A l'heure présente, les assiettes coûtent si peu que, dans les petits théâtres, on multiplie les scènes comiques où les piles d'assiettes s'effondrent. C'eût été jadis un divertissement que le Grand Roi lui-même n'aurait pu s'offrir.

Il faut toucher avec respect les objets d'usage ordinaire où l'ouvrier tenta fièrement d'attacher une sorte de bouquet artistique. Songeons aux poteries préhistoriques où le ponce de notre aïeul si lointain a modelé des bossages et des facettes. Peu à peu, l'artisan alsacien s'est plu à faire œuvre d'artiste. Avec des aiguilles de bois, il a tracé des ornements plus raffinés : chevrons, oves, cercles, losanges. Voilà, de la Renaissance et de l'époque moderne, des dégorgeoirs de moulins, sculptés avec une inépuisable fantaisie bouffonne. Objets d'art modestes et familiaux! Rouets de cerisier ou de poirier, légers, frémissants, laborieux comme des fées; barils pour porter le vin aux champs; tonnelets en grès pour faire le vinaigre à la maison; pots pour cailler le lait; aune que la fiancée recevait en cadeau et qui lui servait à mesurer la toile alsacienne aux raies rouges. Sur cette aune de Strasbourg, qui valait cinquante-trois centimètres, le nom de la jeune femme est gravé, ainsi que les vingt-quatre lettres de l'alphabet. Pour marquer le linge de ses futurs enfants, elle n'avait qu'à choisir.

Les buffets qu'on voit encore dans quelques salles à manger sont du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme ces chaises, ces tables, ces guéridons, ces commodes, ces armoires, que les antiquaires recherchent à tout prix. On peut admirer en ces meubles un art profondément honnête. Le goût y est sûr et le métier parfait. Beaucoup de ces vieux meubles ont disparu. Mais, tandis qu'en d'autres régions ils sont remplacés par des nouveautés criardes, en Alsace ils ont presque toujours des successeurs à leur ressemblance. Les ouvriers ont fait ces choses avec amour. Le tonnelier a combiné, pour ses tonneaux, des inscriptions savoureuses et de capiteux attributs. Le charpentier a disposé avec goût les assemblages des poutres. Le serrurier a enrichi d'élégantes gravures l'entrée des serrures. Le tuilier a doté de silhouettes capricieuses les tuiles faitières, de façon qu'elles rendissent la maison originale et allègre sous le ciel. Partout, on sent l'ingéniosité et



l'amitié de la main humaine. Il y avait, dans les campagnes, des artisans pleins d'initiative, d'habileté, de tact. Quelques-uns étaient illustres à vingt lieues à la ronde. Celui-ci excellait à façonner les rampes des balcons. Cet autre sculptait dans la perfection les encadrements des fenêtres. De chez cet autre partaient les huches les plus commodes et les mieux peintes. A cet autre on devait commander des coffrets, des buffets, des dressoirs, des armoires. Remarque curieuse : dans ces meubles de rustique origine, on découvre souvent des détails de rare distinction technique. Beaucoup d'entre eux sembleraient remonter à une époque antérieure. Tels ornements caractéristiques, écailles de poisson ou gerbes de roses, y demeurent non pas la marque d'un style, mais le cachet d'une tradition. Mais où sont les roses d'antan ? Pourquoi ces exquises et probes traditions professionnelles menacent-elles de s'interrompre, particulièrement à la ville ? Lorsqu'il orne la maison des humbles, une ferme au pied des montagnes, une boutique en quelque rue citadine, l'art véritable prend un caractère inattendu, attendri, édifiant, sacré. Les logis les moins riches ne sont pas nécessairement condamnés à la laideur. Le bon marché n'est pas fatalement un signe de mauvais goût. Cela est fort heureux. Comme le rappelle M. Roger Marx dans *l'Art social*, ce sont justement les plus pauvres, travailleurs des champs ou des villes qui ont le plus grand besoin de l'art, divertissement et réconfort d'essence supérieure.

Ce qui caractérise la maison alsacienne, outre les poutres apparentes, ce sont les très larges bandeaux de si joli profil qui séparent les étages. Les poutres d'angle sont légèrement sculptées. Les fenêtres, très nombreuses, surprennent par leur largeur. Dans la plaine, les maisons ne présentent pas une ornementation aussi riche que dans le vignoble. Il est vrai que la maison du vigneron se pare souvent d'une somptuosité inouïe : les encadrements de



MAISON A PANS DE BOIS SCULPTÉS  
A WISSENBURG

fenêtres, en chêne sculpté, affectent une variété pleine de charme.

Dans tous les villages qui n'ont pas subi au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle de transformations trop rigoureuses, on trouve le même type de clocher. D'habitude, il est de style roman, tantôt plus trapu, tantôt plus élancé, en grès rouge, mais le plus souvent crépi de blanc. La nef rarement est romane. Elle a été refaite à l'époque gothique ou dans l'un des derniers siècles. Au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, les villages riches ont presque tous remplacé leurs vieux toits austères par des toits en forme de bulbe. Certains clochers romans, comme celui de Zeinheim, vont en s'amincissant. Au sommet, une roue d'où pendent des brins de paille est disposée pour recevoir le nid des cigognes. Presque partout, à côté de l'église, s'élève une grosse maison carrée, très vaste, couverte d'un toit mansardé : c'est le presbytère, qui se joint avec l'église dans un ensemble patriarcal.

Que de monographies on pourrait écrire sur les galeries de bois aux barreaux tournés, sur les puits, sur les cheminées, sur les girouettes, sur les escaliers ! Voici, dans une maison rustique de Wissembourg, une galerie en bois, avec des colonnes sculptées aux cannelures et aux torsades délicieuses. Cette galerie était jadis ouverte et, partant, d'un effet encore plus grand. Dans quelques-unes de ces maisons rustiques, on a tenté d'adapter la décoration au style de l'époque. En voilà une, par exemple, où vers la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, on ajouta des chapiteaux aux poutres de coin : ainsi, dans quelque vieille robe du temps passé, une coquette se fait tailler une robe à la mode. Mais le temps s'est chargé de remettre le tout en parfaite harmonie.

Admirons ces tuiles plates du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle ou du <sup>xix</sup><sup>e</sup>, décorées d'un monogramme, d'une date, d'une fougère, d'un sapin, d'une rose, d'un clocher, d'étoiles, de croix, voire d'un squelette.

Admirons ces enseignes d'auberge en fer forgé. Une élégante applique tient, suspendu dans une couronne, le mouton ou le lion, le coq ou le corbeau.

Telle chambre de paysan, dans le canton de Niederbronn, par exemple, est une merveille de goût naturel. Les escabeaux et les tables, les bancs et les fenêtres carrées, les grandes poutres du plafond et le grand pilier de la salle, la louche élégante et le joli panier, tout jusqu'à la seille cerclée de métal et aux sabots placés dans un coin, forme une symphonie d'hospitalité.

Telle porte de ferme du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle est sobrement décorée de deux pilastres et d'un balustre. Telle autre, de la même date, montre,

sur son fronton, une charrue trainée par deux chevaux, bas-relief d'une exécution naïve, mais pure et même toute classique.

Admirons ces barres de tonneau en bois sculpté, représentant des monstres aquatiques, des tritons mâles ou femelles, parfois même un triton barbu coiffé d'un chapeau de vendangeur.

Admirons ces garrots en bois tournés et entaillés qui servaient à serrer le lien de la gerbe : la double ou triple encoche qu'ils portent d'ordinaire est le principe d'une décoration sobre, ne diminuant en rien la résistance du vaillant fuseau.

Admirons ces châtelaines porte-clefs en laiton, représentant une



DÉGORGEIRS DE MOULINS ALSACIENS

1, DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE; 2, DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE; 3, DE LA FIN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée Alsacien, Strasbourg.)

roue de moulin, une roue de rouet, une roue de montre, un pot de fleur, une paire de ciseaux, la silhouette d'une ménagère à la baratte, ou simplement des lettres initiales et une date.

Admirons ces dévidoirs en bois peint (XIX<sup>e</sup> siècle), si hardiment rehaussés de teintes rouges, et dont la poignée se fixe à une tête d'homme ou à une tête de bête également souriantes.

Admirons ces planches à couper le pain (XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècles), ayant au-dessus de la charnière du contenu une rose épanouie, une tête joufflue ou, plus modestement, un soleil.

Admirons les médaillons de dossiers de chaises en bois sculpté (XIX<sup>e</sup> siècle). Ils représentent, soit un aigle sur une branche de chêne, soit un renard aux aguets, soit un écureuil dégustant une noix à l'ombre de sa queue, soit une touffe de fougères, soit une maisonnette près de deux peupliers.

Admirons les barattes en terre décorées de fleurs, de feuillages,



ou, simplement, de la date entourée de quelques traits enlacés.

Admirons les plats en terre, illustrés de roses, de pensées, de fuchsias, aux éclatantes couleurs vertes, jaunes ou rouges. A ces chères couleurs rustiques, jaune vif, vert foncé, vermillon, ajoutez le bleu d'outre-mer et le rouge garance : le régal sera complet.

Admirons les planchettes à empreindre des ornements dans le beurre. Le principe de cette ornementation rustique, ce sont les figures tracées par la cuiller, la fourchette et le couteau que manient si habilement nos fermières.

Admirons ces poèles de faïence, <sup>xvii</sup><sup>e</sup>, <sup>xviii</sup><sup>e</sup> ou <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, où les coquilles s'ouvrent dans de beaux encadrements et près de beaux rameaux verts.

Admirons ces troncs pour nids d'oiseaux, en terre émaillée ou en bois. Ce sont des têtes riantes ou menaçantes dont la bouche bée attire irrésistiblement mésanges et moineaux.

Admirons ces dégorgeoirs de moulins du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, figures d'hommes chevelus et barbus ouvrant avec orgueil une bouche énorme d'où coule la pure farine.

Admirons ces boîtes à sel qu'on accrochait à droite du foyer et qui, peintes en rouge vif, avaient pour décoration un cadran d'horloge ou des têtes de coqs.

Admirons ce battoir qui porte, parmi des tulipes et des roses, le prénom et le nom. A chaque coup, le beau linge semblait encourager la lavandière par un appel familial.

Admirons les aunes alsaciennes du <sup>xvii</sup><sup>e</sup>, du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Elles ont appartenu à des Maria, à des Anna, à des Christina, à des Barbara. Les dates y sont gravées en beaux chiffres souples et fiers. Les unes ont comme illustrations des fleurs ; les autres, des figures géométriques ; les autres, des lignes et des points délicatement combinés ; la plupart d'entre elles, l'alphabet pour marquer le linge à venir, lettres romaines d'un style si large, si élancé, si clair ! Notons la façon décorative dont certaines lettres sont traitées.

Admirons les broderies paysannes : les essuie-mains de parade, où le nom est marqué à la partie supérieure et avec des ornements traditionnels : fleurs et feuilles de chardon, colombes se becquetant au-dessus d'une rose (<sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle) brodés au point de croix en fil rouge et illustrés de fleurettes disposées en candélabres ; les serviettes à panier décorées de damiers, de campanules, de bluets, de feuilles de trèfle, de romarins ; les tabliers en toile délicatement brodés de

rouge, qu'arborait à la fête du village le directeur de la fête, *Messtibursch* ; les bonnets de coton amusants et fins, casques à mèche tricôtés à jour, dont se coiffaient les danseurs.

Admironons les bonnets alsaciens. Avant que l'Alsace adoptât le grand nœud de moire qui devint pour nous un si émouvant symbole, les Alsaciennes portaient un bonnet de soie brochée d'argent et brodée d'or ou de paillettes, avec une dentelle d'or appliquée.

Admironons cette chambre de poupée décorée d'une horloge, d'une glace et de quelques paysages. Deux jeunes couples sont attablés. Près d'eux, dans un bureau magnifique aux gais rideaux de dentelles, dort un poupon auquel sourit une opulente nourrice. Poupon de poupées, poupon deux et trois fois heureux ! Les costumes et les coiffures des deux couples suivent la mode de France : mais table et escabeaux, coffre et tableaux, plafond et plancher, carafes et gâteau, tout ce qui les entoure est alsacien.

La paysanne d'Alsace était fière de ses bas tricôtés à jour, en coton blanc ou en laine. Parmi les motifs principaux de cette décoration où la bonne tricoteuse mettait tant de gloire, nous distinguons la pomme de pin, la feuille de rose, le cœur, la mouche, le romarin, la ruche d'abeilles, les écailles et les arêtes de poisson, la plume de paon, l'éclair, le muguet, le fer à gaufres, le grain d'orge, le saule pleureur. C'est le jardin et la maison, la campagne et la forêt, qui inspirent la patiente ouvrière. Parfois les motifs se confondent un peu. Le même dessin s'appelle saule pleureur ou ceillet, pomme de pin ou pruneau. Toutes les par-



MAISON GOTHIQUE A DAMBACH

ties du bas, la manchette c'est-à-dire l'anneau, la guirlande qui souvent porte les initiales, composent, avec le milieu où se trouvent les dessins ajourés, un ensemble d'un style à la fois ingénu, familier, brave et noble.

Le trousseau de la paysanne alsacienne contenait des modèles particuliers pour les grands jours de la vie : fêtes religieuses, mariage, fêtes du village.

La plupart des précieux bas à jour ont disparu. Que sont-ils devenus ? Demandez à la tombe. Dans le cercueil de la morte, on plaçait ses bas de mariée. Rien de plus touchant que ce viatique.

Tricote-t-on encore en Alsace ? Nos amies de là-bas répondent : « Hélas ! de moins en moins. Le bas tissé à la machine a tout envahi. »

En tel village alsacien, à Schleithal, par exemple, aux jours de fêtes, défilent tant de vieux costumes qu'on pourrait croire à une figuration concertée. Mais cette houppelande et ce tricorne des hommes mûrs, cette veste noire courte et ce gilet aux boutons brillants des garçons, ces robes étoffées et ces tabliers aux vives couleurs des femmes, c'est le costume même du pays. Il reste d'ailleurs en parfait accord avec le village entier, dont la rue a quatre kilomètres et dont toutes les maisons sont dans le même style : grands toits surélevés, étages protégés par des auvents, treilles ou poiriers montant jusqu'à l'auvent du premier étage. Avenantes silhouettes rustiques qui se profilent sur un fond de verdoyantes prairies.

Aux environs de Wissembourg, sur une terre où tant de fois a passé le fléau de l'invasion, abondent les villages riants : joyaux de bois en un écrin de verdure. Signalons Oberseebach qui s'allonge dans son vallon et s'illustre de deux intéressantes églises.

A Dambach, entre Barr et Schlestadt, vieille petite ville illustre, subsistent encore les restes des fortifications devant lesquelles le dauphin de France, le futur roi Louis XI, fut blessé d'une flèche au genou. C'est le centre d'un des plus importants vignobles de la Basse-Alsace. Voilà une maison où se marient le Moyen âge finissant et la jeune Renaissance. De la large baie cintrée du rez-de-chaussée au fin pignon qui surplombe, du perron à sept marches à la balustrade élégante du second étage, règne une élégance toute personnelle.

Voici, au village de Dunzenheim, une cour de ferme où un balcon couvert réunit les étages au corps de logis. De sa chambre à coucher, le maître de la maison passe chez ses bêtes de plain-pied et sans risquer une goutte de pluie par les plus mauvais temps.

Voici, à Mittelbergheim, beau village au centre d'un beau vi-



gnoble près de Barr, une fenêtre sculptée datée de 1672. L'appui et les montants de la fenêtre sont exécutés en bois de chêne, avec une magistrale distinction. Véritable chef-d'œuvre d'aristocratique rusticité ! A cette fenêtre s'accoude une vieille Alsacienne au visage grave et loyal, près de son petit-fils encore tout enfant<sup>1</sup>.

ÉMILE HINZELIN

1. Nous avons une dette de reconnaissance à payer à l'égard de M. Auguste Spindler, de Saint-Léonard, dont les décorations pour appartements sont si recherchées. L'éminent artiste alsacien a bien voulu nous communiquer, avec toutes sortes d'intéressantes indications, quelques-unes de ses plus belles photographies.



CHÂTELAINE PORTE-CLEFS  
EN LAITON  
XIX<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée Alsacien,  
Strasbourg.)



## HENRI PAILLARD

---

**H**ENRI Paillard, dont la fin récente surprit si tristement, avait débuté par la gravure, et c'est pourquoi, sans doute, si notoire que soit son œuvre de peintre et de pastelliste, le trait principal de sa physionomie d'art, c'est sa réputation de graveur.

De ce côté, son apport est nombreux et magnifique.

Ils s'encadrent merveilleusement dans les pages de texte, ces bois de *Paris-Staff* qui redisent si légèrement, mais avec tant de pittoresque détail, le bibelot architectural d'une grande Exposition. Plus précieux encore est son commentaire de Bruges la Morte, ces marges précises formulées à ce livre de songe, ces églises et ces beffrois et ces rues, et aussi ces quais où glissait le mélancolique héros de Georges Rodenbach.

Une savante polychromie orne ces visions calmes de petits ports hollandais dont Paillard aima les eaux silencieuses, les mûres grêles, les paresseuses orées de canaux et qui lui ont fourni de très beaux bois en couleurs.

Par la gravure sur bois, qui fut sa première technique, par l'eau-forte aussi, Paillard a participé à cette multiple symphonie de Paris qu'a créée, sous les espèces les plus diverses, l'art contemporain. Il a trouvé ses provinces préférées parmi la grande ville, au calme des quais, à la vie quiète du dimanche, il a longé les étals de bouquinistes, noté les appontements des bateaux-mouches, décrit l'animation joyeuse des berges emplies de promeneurs, et aussi il a transcrit les marchés, au ras du fleuve, les baignades, et d'un ton plus âpre il s'est égalé au Paris plus sévère, large et triste où le fleuve apparaît nu et livide dans les lourds trains de bateaux. L'eau-forte lui a servi

UNE RUE A ALGER

EAU-FORTE ORIGINALE DE HENRI PAILLARD

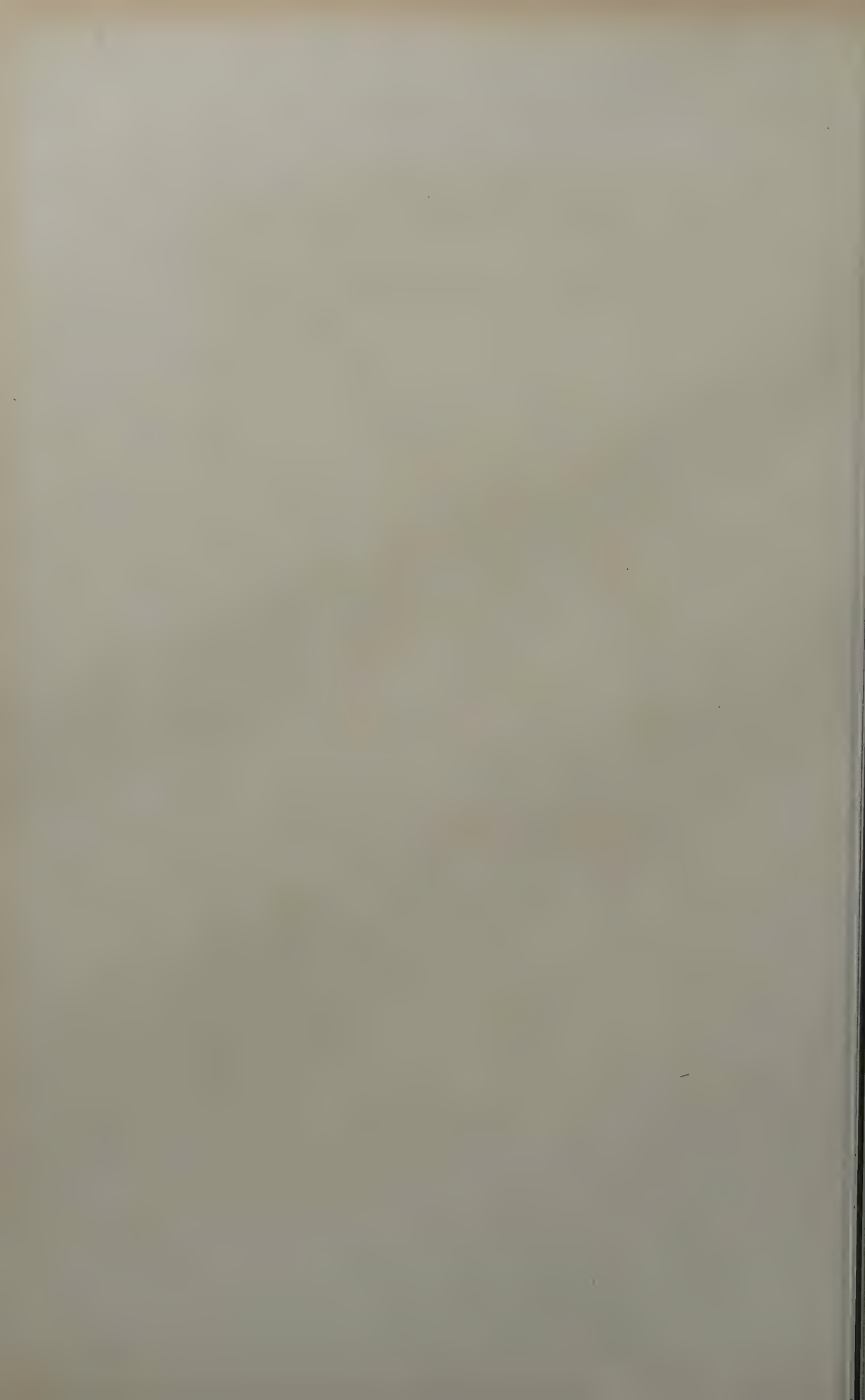


THE JOURNAL OF THE

AMERICAN MEDICAL ASSOCIATION

PUBLISHED WEEKLY







à détailler la vie des vieilles pierres parisiennes et leur couleur comme en sa *Tour Saint-Jacques*. Dans cette pièce, comme aux eaux-fortes saisies hors de France à la Grand'Place de Bruxelles, à l'hôtel de ville de Middelbourg (pour ne citer que les plus célèbres), il a égalé les plus grands grâce au coloris obtenu par ses savantes gradations du blanc et du noir.

Paillard fut un dessinateur infatigable.

De nombreux cartons sont remplis de ses savoureuses découvertes



L'ÉGLISE SAINT-GERMAIN-DES-PRÈS A PARIS  
GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE DE H. PAILLARD

d'aspects pittoresques de la Bretagne, de l'Algérie et de la Provence. Quelques traits caractéristiques, et nous apparaît le petit village et ses murs fléchissants, et son humble vie, forte de tant de passé accumulé.

Mais si bon graveur que fût Paillard, certains, et peut-être avec raison, préfèrent dans son labeur ses tableaux et surtout ses pastels. En songeant à ses tableaux, on revoit dans la vieille darse de Marseille, entre les blocs de marbre blanc débarqués au quai de Rive-Neuve et les lignes denses de l'hôtel de ville, les yachts blancs, les plaisanciers, tout le mouvement des barques qui se pressent dans la rade étroite.

Certaines de ces belles pages, peintes avant que le transbordeur ait modifié la ligne du paysage, joignent à leur valeur d'art un intérêt documentaire. Sur toute la côte provençale, et au long de la Riviera italienne, à Saint-Tropez, aux Martigues, près des calanques et des petits ports, à Porto Fino Kulm, il a noté les pittoresques accrochages des maisons aux côtes rocheuses, la vie lourde des eaux, le calme souriant de la mer et ses ciels sont colorés des plus



LA GRAND'PLACE A BRUXELLES  
GRAVURE SUR BOIS ORIGINALE DE H. PAILLARD

belles draperies du matin et des plus émouvants parmi les émaux du soir.

Sa très vive sensibilité aux nuances cursives, aux minutes rares de la lumière, se réjouissait au travail du pastel. Il en a produit de curieux, d'audacieux et beaucoup de parfaits. Sa notation rapide lui donnait toute la saveur de l'effet rare. Il excella à traduire les heures lourdes du midi, la sieste brûlante des quais, la vie lente près des fontaines. Bien peu de peintres ont aussi bien décrit la fuite de l'eau sous le battement de l'hélice et le vol des navires sur l'étonnement azuré de la mer. Il est de ces pastels qui disent à merveille l'émotion

de la côte triste, herbue, où filtrent des flaques d'eau captive qu'empourpre maigrement le coucher du soleil. La série de ces pastels est multiple et d'un intérêt varié et puissant.

L'œuvre est d'ailleurs très drue, car Paillard a énormément travaillé ; depuis les temps lointains de ses premiers bois, alors qu'il travaillait avec Boetzel, jusqu'aux jours récents où il transcrivait dans une formule excellente la beauté de Venise, il n'avait pas cessé de produire. Son art était robuste et fin et son métier d'une extraordinaire sûreté, et très divers, et de la plus vigoureuse souplesse. C'est un artiste de premier ordre qui disparaît.

GUSTAVE KAHN







PAYSAGE AVEC MAISONS ET MOULIN, DESSIN PAR REMBRANDT

(Musée de Budapest.)

## BIBLIOGRAPHIE

### DESSINS INÉDITS DE REMBRANDT AU MUSÉE DE BUDAPEST <sup>1</sup>

**L**e temps n'est plus où l'on osait écrire : « Les *tremblements* et les *brusqueries* de Rembrandt dans ses dessins nous ont appris que des pierres précieuses *peuvent être à demi cachées dans la gangue où il les a laissées.* » Nulle part ailleurs le génie de Rembrandt n'éclate avec autant d'évidence et d'autorité. Plus notre sensibilité s'affine, plus elle revient au libre exercice de l'instinct, plus elle accorde de prix à ces manifestations directes dont la beauté spontanée n'offre rien de secret, quoi que l'on ait pu prétendre. A la faveur des moyens de reproduction nouveaux, les publications illustrées se succèdent, — ouvrages de grand luxe ou livres de vulgarisation, — qui s'emploient à répandre la connaissance de ces trésors d'art, de vie et de pensée. Toute la perfection des moyens de traduction nouveaux s'est mise au service de l'album que voici et dont l'initiative appartient au très distingué docteur Gabriel von Térey, directeur de la galerie de Budapest.

La suite des vingt-six dessins qui le composent est entrée en 1871 dans le cabinet d'estampes du musée de Budapest <sup>2</sup>; M. Hofstede de Groot en a publié,

1. *Rembrandt Harmensz van Rijn. Zeichnungen im Budapest Museum. 26 bisher unveröffentlichte Blatt*, herausgegeben von G. von Térey. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-folio, 26 planches av. 3 feuilles de texte.

2. Dans le catalogue qu'il donne à la suite de son livre sur Rembrandt, Émile Michel n'indique que quinze de ces dessins; de plus il ne les fait pas dépendre du Cabinet des estampes où ils se trouvent réellement.



LIEVEN COPPENOL

DESSIN A LA PLUME PAR REMBRANDT

(*Cabinet des Estampes, Budapest.*)





avec son soin coutumier, la description précise<sup>1</sup>; ils proviennent tous du prince Nicolas Esterhazy, dans la famille duquel leur présence est suivie depuis 1803. Avant cette époque, ils faisaient partie de la collection du comte François-Antoine Noworatsky de Kolowrat à Prague. L'ensemble possède le singulier privilège d'offrir comme un résumé de l'œuvre dessiné du chef de l'école hollandaise. Rembrandt s'y inspire de l'histoire religieuse (nos 1, 2, 4); il s'y montre portraitiste (nos 5, 6), peintre du peuple et des mœurs familières (nos 8, 13, 16, 17, 18), peintre de nu (nos 19, 20), peintre de la campagne (nos 25, 26), et peintre de la faune (nos 22, 23). Vous le verrez tantôt élève docile et patient devant le modèle, tantôt emporté par le désir de transcrire, dans le feu de l'inspiration, les hantises de son souvenir ou de son rêve. Tous les procédés qui lui sont habituels s'échantillonnent dans cette suite; Rembrandt y utilise, tour à tour ou simultanément, la plume, le crayon, le pinceau, l'encre noire ou le bistre.

Quelle que soit la technique employée, Rembrandt modèle toujours son dessin par la lumière. C'est bien là ce qui induisit en erreur les *anti-luministes* : ils prirent pour des « tremblements » et des « brusqueries » des modes d'expression volontairement et logiquement choisis pour exprimer la caresse du rayon sur les contours ou bien les jeux et les contrastes du jour et de l'ombre. En revanche rien n'est plus proche du *Portrait de Lieven Coppener* (n° 5) qu'un croquis de Manet et, sans qu'il y ait place au soupçon de pastiche, d'extraordinaires ressemblances se constatent entre l'*Enfant méchant* (n° 17) et certaine composition de Daumier. Tant il est vrai que lorsqu'ils rejoignent les anciens dans leurs recherches, les modernes en fournissent l'explication vivante et nous aident à les mieux comprendre.

R. M.

#### ÉGLISES DE CHEZ NOUS (ARRONDISSEMENT DE CHATEAU-THIERRY)

{ par Étienne MOREAU-NÉLATON<sup>2</sup>

L'arrondissement de Château-Thierry est situé au cœur de la vieille France sur la route qui conduisait ses rois de Paris, leur capitale, à Reims, où ils recevaient l'onction sainte. Il n'est pas de pays plus français que celui où naquirent à la fois La Fontaine et Racine. Parcourir ses églises, c'est feuilleter les principaux chapitres de notre histoire nationale. Les plus vieilles sont nées avec la France elle-même. Nos aïeux les ont construites en même temps que la patrie... » Les dernières ne sont que par exception d'époque postérieure à la Renaissance; mais, depuis le x<sup>e</sup> siècle jusqu'au xvii<sup>e</sup>, on y peut étudier, à l'aide d'exemples caractéristiques<sup>3</sup>, l'évolution de

1. *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906 (p. 325-329, n° 1369 à 1394).

2. Paris, Henri Laurens, éditeur. Trois volumes in-4 avec planches hors texte.

3. Cf. la collégiale d'Essomes pour le xiii<sup>e</sup> siècle, l'église de Courboin pour le xvi<sup>e</sup>. Les édifices religieux de la région fournissent encore des éléments précieux pour l'étude du carrelage et du vitrail.

l'architecture et de la sculpture, à travers la suite de leurs phases. M. Étienne Moreau-Nélaton a raconté (p. xxi) comment le culte de l'art et l'amour « du petit coin de terre où la vie l'a placé » l'avaient conduit à dresser cet inventaire, — contribution magnifique au futur et indispensable *corpus* de nos églises de France. L'auteur ne s'était soucié à l'origine que d'assurer le classement et, par tant, l'inaliénabilité des objets mobiliers conservés dans les églises de sa petite patrie. Ses investigations se sont étendues, par la suite, du contenu au contenant, de l'accessoire au principal. Si la mission primitive s'est trouvée singulièrement élargie, la règle adoptée pour la remplir n'a subi aucune atteinte.

M. Moreau-Nélaton se défend de verser dans l'archéologie et désire simplement faire œuvre et acte d'artiste. Quoi qu'il en dise et bien qu'on le range, paraît-il, « parmi les catholiques honoraires », une foi fervente le soutient et des connaissances très variées l'éclairent; voyez plutôt avec quelle émotion il parle du clocher rural, « âme du paysage », des « flèches altières et des dômes trapus qui abritent la douce chanson des cloches ». Il est plein d'un respect attendri pour le passé dont il ne repousse aucun héritage; il le connaît aussi bien qu'il l'aime, et vous seriez embarrassé de surprendre en défaut le savoir de cet érudit involontaire; seulement sa science hait et bannit l'appareil pédantesque, sans préjudice aucun pour la sûreté de l'information historique ou critique; avec lui, l'enquête emprunte volontiers les dehors attrayants du voyage pittoresque : sous la bonhomie du récit, que de leçons utiles, que de conseils avisés donnés en passant, que de révoltes saines contre l'indifférence qui prépare la ruine, contre le vandalisme restaurateur « qui démolit sans pitié, pour rebâtir avec rage »!

C'est l'œuvre d'un esprit libre et clairvoyant, l'œuvre d'un artiste, d'un justicier et aussi d'un vulgarisateur <sup>1</sup>. Il y a chez M. Moreau-Nélaton une volonté constante, sociale, d'élever le plus grand nombre de ses semblables à l'intelligence de la beauté. Il ne se satisfait pleinement lui-même qu'en étant bienfaisant à autrui. L'utopie n'est pas son fait. Chacune de ses entreprises aboutit, chacun de ses hommages revêt un caractère durable, probant et efficace. Homme heureux que ne cessent de hanter les plus nobles desseins, et auquel il échut, par un juste retour, de vouloir et de savoir « vivre son rêve »!

R. M.

1. Comme dans tous les livres de M. Moreau-Nélaton, l'illustration joue ici un rôle essentiel. Voici d'ailleurs, d'après l'auteur lui-même (p. xxiii), l'économie de la publication : « C'est », dit-il, « un *album* d'images dont l'importance varie suivant l'intérêt de chaque sujet, mais où toutes les églises, quelles qu'elles soient (même modernes), ont trouvé place dans l'ordre alphabétique des villages auxquels elles appartiennent. De courtes *notices* accompagnent les images... Ce qui a paru plus profitable que des dissertations prolongées, c'est un *plan* de l'édifice; on les a multipliés sans compter, persuadé de leur utilité pour l'intelligence des documents photographiques... »

## PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison  
Durandelle

9, rue Cadet

PARIS

TÉLÉPHONE

321-93

FOURNISSEUR

des  
palais nationaux  
et bâtiments civils  
de la ville de  
Paris et des grandes  
administrations

Art du bâtiment.  
Constructions mé-  
caniques. — Génie  
civil. — Architectu-  
re publique et privée

A. CHEVOLOUX

# La Corrida

PARFUM  
ULTRA  
PERSISTANT

PARFUM  
POUDRE  
LOTION  
SAVON

18 PLACE VENDÔME

PARIS

## ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

# PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M. M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL. : 1026-16; 1026-17

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal  
BEDEL & C<sup>IE</sup>

MAGASINS

Rue de la Voûte, 14  
Rue Championnet, 194  
Rue Lecourbe 308  
Rue Véronèse, 2  
Rue Barbès, 16 (Levallois)

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS d'Août 1913



## CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT  
DE VOITURE

1° Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delemont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2° Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3° Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

### BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

### BILLETS DE SÉJOUR

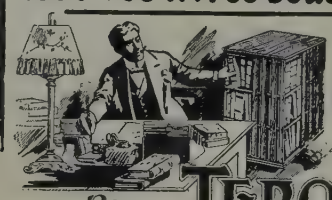
et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

**tous vos livres sous la main**



avec la  
bibliothèque  
tournante  
**TERQUEM**

PARIS  
31<sup>re</sup> Boulevard Hausmann  
angle de la rue Scribe

Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR des BELLES et BONNES DENTS  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

## SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B<sup>e</sup> Bonne-Nouvelle, Paris.

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine . . . . . 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps . . . . . 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . . 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie . . . . . 2 fr.

Savon à l'Ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. . . . . 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma . . . . . 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . . 2 fr.

Savon Naphтол-soufré, contre pelade, eczémas . . . . . 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

## KIMBEL & C<sup>ie</sup>, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES  
POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales  
des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ<sup>r</sup>

106, Boulevard Saint-Germain

## LE VIEUX PARIS

1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélín, 30 fr.; Japon, 60 fr.

## Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des  
DYSPEPTIQUES

ET DES  
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1<sup>er</sup> Ordre — Prix Modérés

CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C<sup>ie</sup> DE POGUES

15, Rue Auber, 15

PARIS

**MOSAÏQUES**

Décoratives  
en Email et Ors  
Dallages en Marbre  
et Grés Cérame

—• GUILBERT-MARTIN •—

**René Martin & C<sup>ie</sup> S<sup>rs</sup>**

• 20. RUE GÉNIN. S<sup>t</sup> DENIS. Seine •

# Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

ANNÉE 1912

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
				Sur parchemin	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
2015	Courbet . . . . .	A. Mayeur . . . . .	Portrait . . . . .	»	»	15	6
2016	Frank Brangwyn . . . . .	Héliotypie en coul.	Cimetière turc . . . . .	»	»	5	3
2018	Eugène Delacroix . . . . .	Héliotypie . . . . .	La Liberté guidant le Peuple (Musée du Louvre). . . . .	»	»	4	2
2021	Outamaro . . . . .	— . . . . .	Jiheï enlevant la chanteuse Kôharu . . . . .	»	»	4	2
2026	H.-F. Riesener . . . . .	— . . . . .	Portrait de M <sup>me</sup> J. Friedrichs . . . . .	»	»	4	2
2027	Giovanni Bellini . . . . .	— . . . . .	Le Sauveur bénissant (Musée du Louvre). . . . .	»	»	4	2
2029	Louis Bréa . . . . .	— . . . . .	Retable de l'Annonciation. . . . .	»	»	4	2
2030	— . . . . .	— . . . . .	Retable de la Vierge immaculée. . . . .	»	»	4	2
2031	A. Besnard . . . . .	Héliotypie en coul.	Sur un des escaliers de Bénarès. . . . .	»	»	10	5
2032	Aman Jean . . . . .	Héliotypie . . . . .	Les Éléments. . . . .	»	»	4	2
2033	Ernest Laurent . . . . .	— . . . . .	Portraits de M <sup>me</sup> et M <sup>lle</sup> C*** . . . . .	»	»	4	2
2034	École franç., XVI <sup>e</sup> s. . . . .	— . . . . .	La Vierge avec l'Enfant Jésus, statue (Musée du Louvre) . . . . .	»	»	4	2
2035	M <sup>lle</sup> A. Morstadt . . . . .	Héliotypie en coul.	A Biskra . . . . .	»	»	4	2
2037	École franç., XV <sup>e</sup> s. . . . .	Héliotypie . . . . .	Saint Georges tuant le dragon (miniature) . . . . .	»	»	4	2
2038	A. Bartholomé . . . . .	— . . . . .	Monument à Jean-Jacques Rousseau. . . . .	»	»	4	2
2040	École franç., vers 1523. . . . .	A. Toupey, lith.	Le Dauphin François (Musée d'Anvers). . . . .	»	»	4	2
2041	École franç., vers 1523. . . . .	Héliotypie . . . . .	Le Dauphin François (Musée de Chantilly) . . . . .	»	»	4	2
2042	École franç., XV <sup>e</sup> s. . . . .	— . . . . .	L'Annonciation (miniature) . . . . .	»	»	4	2
2043	Coysevox . . . . .	— . . . . .	Buste d'Antoine Coyvel (Musée du Louvre) . . . . .	»	»	4	2
2046	J. Siberechts . . . . .	— . . . . .	Le Gué. . . . .	»	»	4	2
2048	Miniature persane, XVI <sup>e</sup> siècle. . . . .	Photogr. en coul.	Jeu de polo. . . . .	»	»	4	2
2049	Marguerite Gérard . . . . .	Héliotypie . . . . .	Portrait de M <sup>me</sup> Fragonard avec deux petits enfants. . . . .	»	»	4	2
2051	Rembrandt. . . . .	— . . . . .	Le Retour de l'Enfant prodigue (Musée de l'Ermitage)!. . . . .	»	»	4	2

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

### Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

**Itinéraire** (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse). Prix : 1<sup>re</sup> classe : 194 fr. 85. — 2<sup>e</sup> classe : 142 fr. 20. Validité : 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

## CHEMINS DE FER DU NORD

### Paris-Nord à Londres

(Vid Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Vid Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Égypte, les Indes et l'Australie.





CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MEDITERRANÉE

## Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

### ALLER :

Départ de Londres (via Calais) 11 h. — 21 h. (via Boulogne)  
14 h. 20 (via Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.  
Départ de Paris : 8 h. 30 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Turin ; V.R.  
Paris-Dijon) ; — 14 h. 20 (V.L., 1<sup>re</sup> cl., Paris-Florence ;  
1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl.,  
Calais-Turin ; V.L., L.S., 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> cl., Paris-Rome,  
V.R. Modane-Turin.

### RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome.	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin.	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. S. 4 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.	Rome-Paris	4 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.
4 <sup>re</sup> et 2 <sup>e</sup> cl.	V.R. Rome-Pise et Dijon	Rome-Paris	
Turin - Paris.	Paris, 4 <sup>re</sup> 2 <sup>e</sup> cl. Turin	V. R.	Dijon-Paris
V. R.	Boulogne V. L.		
Modane-Chambéry	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

**POUDRE DENTIFRICE CHARLARD**

Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

## SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France  
SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,  
SUCCURSALE-OPERA : 25 à 29, Bould. Haussmann, } à Paris.  
SUCCURSALE : 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe. — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger) ; — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS ; — VENTE AUX QUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.) ; — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers ; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES ; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES ; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger ; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES ; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES ; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

### SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 936 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Espagne) ; Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

### CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.  
OSTENDE, 21, av. Léopold.

## CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON A LA MÉDITERRANÉE

## BAINS DE MER DE LA MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes, à prix très réduits, délivrés dans toutes les gares du réseau P.-L.-M. du 15 Mai au 1<sup>er</sup> Octobre, pour les stations balnéaires désignées ci-après :

Agay, Antibes, Baudol, Beaulieu, Cannes, Cassis, Cète, Fréjus, Golfe-Juan-Vallauris, Hyères, Juan-les-Pins, La Ciotat, La Seyne-Tamaris-sur-Mer, Le Grau-du-Roi, Menton, Monaco, Monte-Carlo, Montpellier, Nice, Ollioules-Sanary, Palavas, St-Cyr-la-Cadière, St-Raphaël-Valescure, Toulon et Villefranche-sur-Mer.

Validité : 33 jours, avec faculté de prolongation. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres.

### 1<sup>o</sup> Billets d'aller et retour individuels :

Prix : Le prix des billets est calculé d'après la distance totale, aller et retour, résultant de l'itinéraire choisi et d'après un barème faisant ressortir des réductions importantes.

### 2<sup>o</sup> Billets d'aller et retour collectifs délivrés aux familles d'au moins deux personnes

Prix : La première personne paie le tarif général, la 2<sup>e</sup> personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 3<sup>e</sup> et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Arrêts facultatifs aux gares situées sur l'itinéraire. — De nan ler les billets (individuels ou collectifs) quatre jours à l'avance à la gare de départ.

## BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE VACANCES

A prix réduits (1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes), pour familles d'au moins trois personnes

Délivrés du 15 Juin au 30 Septembre. — Validité jusqu'au 5 Novembre. — Minimum de parcours simple : 150 kilomètres. — Arrêts facultatifs.

Prix : Les deux premières personnes paient le tarif général, la 3<sup>e</sup> personne bénéficie d'une réduction de 50 p. 100, la 4<sup>e</sup> et chacune des suivantes d'une réduction de 75 p. 100.

Faire la demande de billets quatre jours à l'avance à la gare de départ.



**J. FÉRAL**

PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

**Édouard BOUET**

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles

Téléphone : 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

**LOYS DELTEIL**

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

**L. ANDRÉ**

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

**RESTAURATION**

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

**TABLEAUX ANCIENS**

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

**F. KLEINBERGER**

9, Rue de l'Échelle, Paris

**R. CARRÉ**

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds  
et paravents anciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

**GRAVURES HORS TEXTE**

DE LA

**Gazette des Beaux-Arts**

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la " GAZETTE " —



Vient de paraître

# Tables Générales

DES  
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES  
DE LA  
**Gazette des Beaux-Arts**  
(1859-1908)

PAR

**Charles DU BUS**

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

## TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

*Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.*

*Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.*

**Sous presse**

TOME II

## TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

*Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.*

*Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs*

*payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second*